R. BIANCHI BANDINELLI

Del Helenismo a la Edad Media



El arqueólogo de fama mundial, Ranuccio Bianchi Bandinelli recogió en este volumen algunos de sus escritos más recientes y significativos en una nueva lectura de recapitulación general de sus múltiples trabajos, con un hilo conductor que nos lleva de la tradición helenística y el «arte plebeyo» hasta Roma y la visión del arte al servicio de la política imperial. El propósito de comprender «históricamente» el fenómeno de la creatividad artística en todo tiempo y lugar; el análisis de algunas formas y su significado cultural; su perpetuación y transmisión de una época a otra, su repentina desaparición en muchos casos, se traduce en una serie de confrontaciones formales, sobre todo en el campo de la escultura, de la que han de salir las directrices de la tendencia que constituyen la línea de desenvolvimiento del arte en el mundo occidental a partir del helenismo.

El estudio morfológico de los cambios de la forma helenística en la época antigua, lleva a Bianchi Bandinelli —a través del análisis de la producción helenístico-romana oficial y del artesanado artístico, de la estatuaria, del retrato, del bajorrelieve de la edad imperial— a la individuación de una corriente de arte occidental, que él denomina «plebeya» y que se convertirá en el elemento constitutivo del arte de las provincias romanas, y más tarde del arte europeo de Roma.

R. Bianchi Bandinelli fue profesor de Historia del Arte griega y romana en la Universidad de Cagliari, Groningen (Holanda), Pisa, Florencia y Roma. Director general de Antigüedades y Bellas Artes, dirigió la Escuela Nacional de Arqueología en Italia y las publicaciones de la Enciclopedia del Arte Antigua Clásica y Oriental, además de dirigir la revista *Dialoghi di Archeologia*.

ISBN: 8473392525

Maqueta: RAG
Director: Alberto M. Prieto Arciniega
Título original: *Dall'ellenismo al medioevo*



Sta. María de la Cabeza, 132. Madrid-26
Telfs.: 460 32 50 - 460 33 50

I.S.B.N.: 84-7339-252-5

Depósito legal: M-2167-1981

Impreso en España
Técnicas Gráficas. Las Matas, 5. Madrid

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI

DEL HELENISMO A LA EDAD MEDIA

Traducción: Benito GÓMEZ IBÁÑEZ



AKAL EDITOR

NOTA DEL EDITOR

En una breve nota para la Advertencia *de este volumen, su autor escribía: «Espero que los jóvenes estudiosos puedan acoger este libro con el mismo favor con el que se recibió el volumen de ensayos titulado* Arqueología y cultura, *publicado con motivo de mis sesenta años.»*

En efecto, a lo largo de 1974, fue recopilando una selección de sus escritos más recientes y significativos, haciendo una lectura nueva, llena de adiciones y nuevas notas críticas; los reunió, precediéndolos de una larga introducción-conclusión que, en orden cronológico, representa lo último que escribió. A su desaparición, el trabajo estaba casi terminado.

Por tanto, la contribución (señalada por los corchetes) se ha reducido simplemente a redactar las notas de la Introducción, *a completar algunas que estaban dudosas en los demás ensayos, a poner otras al día, y a reunir las ilustraciones.*

Era intención del autor que este volumen llevase la fecha de su septuagésimo quinto aniversario, porque deseaba dedicarlo a los amigos en tal ocasión, «ya que siempre he evitado que se sintieran obligados a suscribir una Festschrift, *como con tanta frecuencia prevalece en las costumbres académicas.*

Como siempre, va destinado a los amigos y a los jóvenes.

Luisa Franchi dell'Orto

INTRODUCCION

Ce ne sont pas les perles
qui font le collier, c'est le fil. (Flaubert)

Esta introducción quiere ser, ante todo, una justificación del autor, el cual sabe perfectamente que los escritos aquí recogidos no son «perlas», pero que pretende subrayar la importancia del «hilo» que los une y tratar de esclarecer su naturaleza.

En la actual civilización de los *computer,* estamos todos obligados a distinguirnos con una etiqueta, con un rótulo que nos caracterice. Pero sucede que el rótulo, aunque sólo se distinga exteriormente, corre igualmente el riesgo de una anulación de la propia personalidad. Así, he debido proveerme del rótulo de «arqueólogo»: cualificación en la que no me reconozco, pero a la que, sin embargo, tuve que sacrificar tiempo y energías.

Incluso en su mejor afirmación, el arqueólogo, es decir, el investigador de las estructuras históricas, económicas y sociales del mundo antiguo, a través de la recopilación y la indagación de los restos de la civilización material de aquella época, tiene hábitos de coleccionista, de catalogador, de erudito, que me resultan ajenos por completo; en el pasado, hubo un verdadero culto por la antigüedad, por la «civilización clásica», mientras que yo me siento vinculado al presente y curioso ante el futuro, y el interés que he cultivado por la civilización griega y romana, jamás se ha relegado a su exaltación. Mi interés nació en la época de la primera juventud, sobre todo, del deseo de descubrir lo que había detrás del llamado «milagro del arte griego», y del nacimiento, en Grecia, de ciertos conceptos sobre los que se ha edificado el mundo moderno. El «milagro» no se ha explicado todavía, porque nadie ha profundizado con la autoridad de historiador, de sociólogo o de arqueólogo, en el surgimiento de la forma griega durante la misma época en que aparecía la formación de la *polis.* Luego, por circunstancias de la vida no pude frecuentar Grecia y hube de volverme a otros campos de estudio.

Considero que la capacidad de pensar históricamente es la conquista más importante de la civilización europea y la que, más que

cualquier otra, caracteriza y distingue a tal civilización (a la cual todavía me honro en pertenecer) de todas las demás. Pero es una capacidad que sólo ahora se está afirmando entre los arqueólogos, quienes han considerado durante mucho tiempo que su tarea principal era la historia del arte de Grecia y de Roma, sin poseer para ello, salvo casos excepcionales, la sensibilidad y los instrumentos teóricos necesarios, y, en consecuencia, han sido incapaces de ir más allá de investigaciones de iconografía enriquecidas por alguna observación morelliana[1].

Lo que en realidad me interesa (dentro del campo limitado de estos estudios) es la comprensión del fenómeno de la creatividad artística, en cualquier lugar y en cualquier época; el surgimiento de ciertas formas y su significado cultural, su permanencia y transmisión de una época a otra, y su abandono, con frecuencia repentino. ¿Cómo se producen tales cambios? históricamente, quiero decir. Reducidos (o sublimados) a fragancias y presencias, no me interesan. No creo en la «autonomía de las formas» y no me interesa la estética.

Pero, en este libro, los problemas no se afrontarán en su exactitud histórica; se limitarán a un análisis de las superestructuras sin tratar de conectarlas ni de interpretarlas según las estructuras sociales y económicas que subyacen en los fenómenos artísticos, ya que los estudios al respecto aún están, cuando menos, atrasados (o son incluso inexistentes), y no sería posible afrontar el tema con relación a un área tan vasta y diversa en el espacio y en el tiempo como la que va del Helenismo a la Edad media. Se abre en esto un enorme campo de investigaciones; pero en estos escritos nos limitaremos a confrontaciones formales, y casi exclusivamente en el campo de la escultura. De ellas deberían surgir, más claramente, las directrices de las tendencias que constituyen las líneas de desarrollo del arte en el mundo occidental a partir del helenismo.

Consideramos que aunque sólo sea señalar el *cómo* se presentan morfológicamente los cambios, sin buscar en este lugar el *por qué* —sino las asonancias y las confluencias formales que acompañan el paso del predominio unánime de la forma helenística (que era común a todos los países que daban al Mediterráneo y a otros, hasta el Asia Central), a la perturbación de la dinámica histórica en Europa Central y a la constitución de una forma artística distinta que, sin embargo, tiene sus raíces en la primera—, será útil para echar abajo algunos lugares comunes de nuestra cultura histórico-artística. A grandes rasgos, nuestra indagación transcurre del siglo III a. de C. al XII d. de C.; es decir, hasta el momento que precede a la aparición de una cultura nueva, precursora directa del mundo moderno. De ello debería deducirse que la forma naturalista (helenista), en la que

---

[1] El término «morelliano» indica el particular método aplicado por Giovanni Morelli (1816-1891) a la crítica de arte: las atribuciones se prueban «científicamente» por manierismos «automáticos» en los que incurre todo artista individual, y que se revelan al examinar la obra en su conjunto, pero estableciendo numerosas confrontaciones de detalles.

durante siglos se ha identificado el concepto del arte, sólo ha sido una expresión surgida en Grecia y ligada a la expansión cultural de la civilización griega.

Lo que normalmente se descuida en nuestros estudios es el hecho —del que estoy convencido— de que la investigación morfológica de las formas artísticas también es una investigación en el pleno sentido del término, y tendría derecho a figurar en la bibliografía del estudio histórico de una época determinada. En cambio, la investigación histórico-artística se deja aparte, en su limbo especializado, porque se supone que sólo se ocupa de cuestiones iconográficas o de valoraciones estéticas.

No es que los artistas, por alguna intuición misteriosa, se anticipen a los desarrollos que van a producirse en la sociedad, sino que dan expresión a orientaciones culturales e ideológicas que circulan en su época y que sólo más tarde encontrarán formulaciones concretas. Algunos ejemplos traídos a las páginas de este libro: en la Columna Trajana, al emperador siempre se le representa de perfil, o de tres cuartos, incluso en las escenas más solemnes (escenas de sumisión de los bárbaros, actos de culto), siguiendo tradiciones iconográficas formadas en el arte helenístico. Se mueve como cualquier otro personaje. En la Columna Antonina se representa al emperador, en la mayoría de los casos, en posición frontal y, en el Arco de Constantino, la posición frontal (junto con unas prospecciones mayores que cualquier otra figura) se convierte en norma fija, dictada por un ceremonial inspirado en una precisa ideología del *princeps* que se cambia en *dominus,* ideología que se estableció bajo Diocleciano. Efectivamente, es bajo Cómodo cuando la concepción del *princeps* sufre un cambio de dirección. Desde el punto de vista formal (no ya iconográfico), es igualmente en las esculturas de la tardía era antonina donde vuelve a encontrarse el cambio de la forma plástica en forma óptica, es decir, ilusoriamente plástica, que prevalecerá en tiempos de Septimio Severo; pero ya podemos distinguir indicios de ella en una moneda de Antonino Pío. A mí me parece que datos de ese tipo deberían interesar a los historiadores; pero, en su descargo, añadamos que los historiadores del arte, salvo poquísimas excepciones, no los señalan, o, si toman nota, no subrayan su valor semántico con respecto a la sociedad de su tiempo. (Y cuando intentan una historia social del arte, generalmente se limitan a yuxtaponer hechos económicos y producciones artísticas, dentro de amplios períodos de tiempo). Ha de reconocerse que, en realidad, la verdadera comprensión del hecho artístico es bastante limitada en los estudiosos de otras disciplinas. Nunca deja de sorprender que los hechos artísticos de la antigüedad grecorromana y sus propias líneas generales de desarrollo sean poco familiares para historiadores y filósofos clásicos. En ese contexto no debería olvidarse que fueron precisamente historiadores del arte (Riegl, Wichoff) quienes se adelantaron a los historiadores en la comprensión de que la interpretación de la antigüedad tardía no podía resolverse con el concepto simplista de «decadencia».

Para superar la explicación simplista de «decadencia», han sido necesarias las investigaciones y reflexiones de dos generaciones de estudiosos. Pero en los manuales aún está extendida la opinión de que el cambio de la forma helenística en época antiguo-tardía se debe a las «influencias orientales» en el arte de época romana. Aquí trato de demostrar que esa acreditada opinión es errónea en gran medida, si se aplica al momento de la encrucijada, de la ruptura de la tradición helenística, mientras que numerosos temas orientales entrarían luego en la formación del primer arte medieval. Sin duda, también hay influencias orientales en el siglo IV, por lo que respecta a las superestructuras ideológicas (culto al soberano y su consiguiente representación en mayores proporciones y en posición frontal), pero la expresión formal de tales ideologías se manifiesta sin derivación *estilística* alguna de las formas orientales. De éstas, sólo llegan a Occidente —y, en cualquier caso, no antes de la mitad del siglo IV, para aumentar de número en los siglos siguientes— algunos elementos ornamentales que no inciden en las estructuras de la forma. (Pero todavía hay quien no distingue iconografía de estilo, tema ornamental de estructura decorativa).

Además, trato de demostrar la precoz existencia en Occidente de un modo de concebir la expresión artística que se vale de las iconografías del helenismo tardío itálico-medio, que continúa en el arte romano de los dos primeros siglos del imperio junto a las manifestaciones artísticas oficiales, vinculadas a la tradición clásico-helenística, que es elemento constitutivo del arte antiguo-tardío, presentando desde el principio una indiferencia hacia las normas del naturalismo helenístico (y, por consiguiente, utilizando figuras de distintas proporciones a base de conceptos jerárquicos, y prefiriendo, para éstas, las vistas frontales), para, de ese modo, chocar en la edad tardía con las tendencias sugeridas por las ideologías orientales. El hecho es que tanto en esa corriente artística (que he llamado «plebeya» porque es algo distinta del arte «popular», como se ha llamado hasta ahora) como en el arte oriental, no se trata de captar e imitar la óptica naturalista, sino que se pretende expresar un concepto y poner un valor simbólico en la base de la expresión artística, sólo de prestigio en un principio. Se trata de dos maneras fundamentalmente distintas de concebir la expresión artística; y para una comprensión completa haría falta una investigación en profundidad, con el fin de descubrir a qué condiciones humanas se refiere cada una de ellas.

Otro punto que intento aclarar es el hecho de que la corriente «plebeya» se convierta en elemento constitutivo del llamado «arte provincial» romano, del arte que encontramos en las esculturas de las provincias europeas, desde la zona danubiana a la gálica, ibérica y británica. Arte que tiene distintos aspectos regionales, pero que en conjunto se diferenciaba del arte que se produce al mismo tiempo en las provincias del Mediterráneo oriental y en el Africa proconsular. (He intentado documentar estos aspectos, dentro de los límites prefijados por el rígido esquema editorial que reduce a artesanal el traba-

jo científico, en el volumen *Roma. La fine dell'arte antica,* publicado en la serie *L'Univers des formes,* dirigida por André Malraux[2].)

Por la disolución del imperio romano se liberan las fuerzas periféricas, sometidas hasta entonces a una dominación «colonial», tanto las pertenecientes al fin de civilizaciones antiguas como las llamadas «bárbaras». En este punto, se plantea el problema del ulterior paso de ese «arte europeo de Roma» al arte europeo medieval de los siglos X-XI cuando, superada la pobreza cuantitativa de esculturas entre los siglos VI y IX, se produce el gran florecimiento de la escultura estrictamente relacionada con la arquitectura llamada «románica».

El hilo rector que recorre la exposición del desarrollo de la historia del arte durante esos siglos, está generalmente constituido por una llamada a los elementos bizantinos, sasánidas e incluso musulmanes llegados a Occidente, y por una relevancia de las referencias a la antigüedad helenístico-romana que afloran en ellos. Tal línea de desarrollo siempre tiene como base una concepción neoclásica que identifica el arte con el naturalismo helenístico y una perspectiva histórica exclusivamente eurocéntrica. Se considera secundarios, casi como intrusos molestos, a los elementos «bárbaros», si bien se los examina con detenimiento. Ahora, creo que el elemento formal bárbaro —entre éstos predomina el que era más autónomo: el céltico— ya había ejercido su influencia en el arte provincial romano, y que el elemento céltico haya de considerarse como el que, más tarde, de modo más o menos subterráneo, contribuye más que otros elementos bárbaros a determinar algunas «novedades» de tantas esculturas medievales.

También Winckelmann declaraba que se interesaba fundamentalmente en la esencia del arte —«das Wesen der Kunst»—, y poco en la arqueología; pero cometió el error (para nosotros) de identificar tal esencia en los productos de una época determinada, que él creía corresponder con el arte griego de la mitad del siglo V a fines del IV, pero que en realidad eran reflejos de aquel arte en copias de la era romana y en productos del neoaticismo clasicista. De ese modo se perdió de vista la realidad del proceso del arte griego mismo y de su época, declarada «clásica» y ejemplar sobre el modelo de los literatos del helenismo tardío; se identificó absolutamente con lo «bello artístico» de una estética académica, que hace difícil y lenta la comprensión de los hechos de las artes figurativas hasta nuestros días y que todavía representa una opinión común, bastante difundida, a pesar del decisivo y ya no reciente giro operado por los cubistas. El arte, en efecto, no se detuvo y siguió desarrollándose, en sus transformaciones históricas, sin considerar la estética. Entretanto, sin embargo, Van Gogh sólo logrará vender un cuadro en su vida, por un luis, y acabará suicidándose.

La necesidad instintiva que el hombre siente de expresarse creando formas —igual que crea sonidos— y su manifestación en el tiem-

---

2 París, 1970; ed. it., Milán, 1970.

po y en el espacio de modos diversos, aunque ligados siempre por una coherencia interna, puede seguirse e interpretar su momento histórico observando las formas que se han ido creando poco a poco, y buscar, precisamente, aquellos nexos que hacen comprensible el *cómo* de su metamorfosis. Cuando luego se busca su *por qué*, es conveniente que ocurra en un segundo momento, para evitar que la observación corra el riesgo de seguir subordinada a la ideología, cargándose de significados que en realidad le eran ajenos. El estudio de los acontecimientos políticos o económicos sobre el tema y, más aún, sobre la forma de las «ideologías hechas imágenes»[3] se planteará siempre como conclusión y no como premisa, si verdaderamente quiere ocuparse del arte.

Reducido a una fórmula fundamental, el elemento que distingue a la concepción formal helenística de la «plebeya» y de la antiguo-tardía es el valor simbólico de que se carga la expresión formal. De modo más sutil podría sostenerse que el naturalismo realista del helenismo también era símbolo de determinada situación ideológica: la «perspectiva como forma simbólica» (según Panofsky), aunque en la antigüedad la perspectiva no llevase contenido simbólico, como en la renacentista, que —no sin razón— se vincula la civilización medieval. El significado simbólico de la perspectiva helenística lo descubrimos nosotros; el valor simbólico de la forma «plebeya» y antiguo-tardía es intrínsico a ella, es intencional y, por tanto, más descubierto; ello lleva simplemente a anteponer la clara expresión de la propia ideología a todo respeto hacia el realismo naturalista. La Edad Media acentuará más abiertamente los valores simbólicos.

¿Pero, cómo debemos entender los valores de las formas «bárbaras»? No sabemos nada de ellos y, por casualidad, unos sostienen que todo el arte bárbaro es un símbolo religioso (si bien no interpretable para nosotros) y otros, que sólo es juego y decoración.

Por lo que concierne a la antigüedad, debe tener un sentido el hecho de que en Grecia, país en el que floreció la producción artística más rica en descubrimientos, cambios estilísticos y personalidades creativas del mundo antiguo, no encontrara sitio entre las musas, que al principio fueron tres y luego nueve, una musa de las artes figurativas[4]. La falta de musas para las artes figurativas sólo puede significar que, en la edad más antigua, cuando se formaron los mitos y se caracterizaron las divinidades, sólo se consideraba al arte como una particular habilidad artesanal (*techne*). Y nosotros observamos que la técnica de los productos artísticos alcanzó, en forma muy precoz, una experiencia refinadísima en toda el área heládica y luego griega. El hecho de que se hable repetidamente de estatuas re-

---

[3] Cfr. N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, París, 1973, pp. 191 ss. (trad. it., *Storia dell'arte e lotta delle classi*, Roma, 1975).

[4] Efectivamente, las Musas son (Hesiod. *Teogon.* 77-79): Clío (historiografía), Euterpe (coros trágicos y poesía acompañada de flauta), Talía (comedia), Melpómene (canto), Terpsícore (danza), Erato (poesía y música), Polimnia (lírica), Urania (astronomía), Calíope (poesía épica, filosofía, retórica).

alizadas por dos escultores, precisamente en sitios diferentes, cada uno por su lado, y que de las partes luego reunidas resultaba una imagen perfecta[5], demuestra la primordial importancia atribuida a las reglas de la técnica.

La reflexión sobre el carácter «creativo» del arte figurativo aún es ajena al pensamiento de Platón, para el cual el arte sigue siendo *techne,* si bien de un tipo particular, encaminada a la imitación ilusoria de la realidad[6]. Su carácter creativo y al mismo tiempo misterioso viene formulado por Aristóteles: el arte hace lo que antes no era, pero que también podría no ser hecho, es decir, no tiene ninguna necesidad en sí mismo; «concierne a la producción [*gènesis*] y a la búsqueda, *con la técnica y con el conocimiento [to technàzein kai theorèin*], de cómo pueda producirse alguna de las cosas que puedan o no ejercerse y de las cuales el principio reside en quién hace y no en lo que está hecho»[7].

De ese principio aristotélico se derivan sustancialmente las concepciones de la autonomía del arte del ambiente socioeconómico e incluso (tergiversando a Aristóteles) de la técnica. Concepciones que, desde hace mucho, se han revelado insuficientes para interpretar el momento histórico del hecho artístico. Pero, el misterio de la aparente «gratuidad» de la obra de arte, que puede o no crearse de aquel modo determinado, sigue siendo fascinante, pues representa un testimonio espontáneo, inconsciente, de «aquél que hace», el cual es, a su vez, testigo generalmente inconsciente de su propio tiempo. «Les formes viennent toutes seules», decía Picasso[8].

Al mismo tiempo que madura la toma de conciencia de la personalidad del artista, el arte griego lleva a cabo una profunda transformación.

Podemos afirmar que en todo el arte griego no existe diferencia de calidad, ni de técnica, entre la gran escultura monumental y las obras de artesanía producidas en serie; ni siquiera diversidad de inspiración y de significado. (Y esa paridad explica la inigualada altura que alcanzará la pintura vascular.) Las obras pueden identificarse por talleres antes que por artistas (no importa si algunas obras están firmadas). Con el estilo severo (alrededor del 470-460 a. C.), el artista sale del anonimato del taller y diferencia su obra personalizándola,

---

[5] Cfr. Diod. Sic. 1,98 (la estatua de Apolo Picio, hecha a medias por Teodoros y por Teleklès, trabajando uno en Samos y otro en Mileto); y las innumerables citas de escultores que trabajan en pareja: Plin. *Nat. Hist.* XXXVI, 9, 10; Paus. II, 15, 1 e II, 22, 5, (Dipoinos y Skyllis); Paus. II, 2, 5 y IX, 35, 3; Plut. *de Mus.* 14; Atenág. *Presbeia* 17 (Tektáios y Angelion); Paus VI, 10,5 (Eutelidas y Chrysóthemis); Lucian, *Rhetor. praecept.* 9 (Kritios, y Nesiótes); Paus, IX. 25. 3: Pind. *Pyth.* III. 137. a (Aristomédes y Socrátes); Paus. VII, 18, 9 (Ménaichmos y Soidas).

[6] Plat. *Sofista,* 234 *b.* Cfr. F. Adorno, *Platone e le arti del suo tempo,* en *Studi sul pensiero greco,* Florencia, 1966, pp. 3-42.

[7] Aristót. *Et. Nic.* VI, 4, 1140 *a,* 7 sigs. Cfr. F. Adorno, *Aristotele e le arti del suo tempo,* en *Studi...,* cit., pp. 43-68, y en *EAA,* VI (1965), p. 237.

[8] A Malraux, *La tête d'obsidienne,* Paris, 1974, p. 51.

confiriéndole un contenido ético-religioso desconocido anteriormente, o aplicarse a problemas de ritmo y de equilibrio de los volúmenes.

Una afirmación de la personalidad se realiza con inaudita grandiosidad en el taller escultórico del Partenón, que comienza a operar en un plano de estilo severo y termina en la conquista la gran forma clásica que reconocemos como fidíaca en los grupos del frontón, unificando en una visión formal completamente nueva a un numeroso *équipe* de escultores bajo el imperio de una personalidad excepcionalísima: Fidias. Pero la habilidad y la ingeniosidad técnica en la construcción y ornamentación de las colosales estatuas criso-elefantinas de Atenea y Zeus Olímpico llega a un grado nunca alcanzado anteriormente.

Tras la conquista soberana de una forma excelsa, sus sucesores no pueden sino rumiar sus migajas (y son migajas de un banquete regio) o divagar en las elegancias del manierismo. La tríada de grandes del siglo IV, Escopas, Praxíteles y Lisipo, que nos es conocida exclusivamente (salvo pocos fragmentos del templo de Tegea, cuya decoración dirigió Escopas) por tardías copias comerciales de la era romana, es menos aprovechable para nosotros. Pero se intuye claramente una diferenciación muy precisa entre ellos, vinculada a una afirmación de personalidades distintas. Respecto a Lisipo, incluso en el anecdotario historiográfico encontramos declaraciones explícitas de la voluntad de anteponer a cualquier regla, a cualquier *techne,* la propia individualidad creativa, plenamente consciente. Pero, después de Lisipo, gran broncista, también se intuye un renovado fervor en la artesanía de la técnica de los metales y de la toréutica en material precioso, que tendrá amplia continuación y enorme productividad en las cortes helenísticas.

Fundamentalmente, el arte helenístico tiene carácter mundano incluso cuando afronta temas conectados con el culto; por consiguiente, sus características son extremadamente individuales y variadas. En cada obra se vislumbra, ante todo, una responsabilidad intelectual, con frecuencia sobre un fondo de erudita mitografía, pero a veces también de delicada inventiva poética, especialmente, por lo que podemos inferir que en Grecia, la pintura, siempre fue el arte guía. La conciencia y la afirmación de la personalidad se convierte casi en erudición, con alternancia de hallazgos e iconografías con gusto por lo grotesco. Esa creatividad individualizada y sobremanera variada se extingue luego en una producción artesanal en serie, en una artesanía casi organizada a escala industrial, que por todo el vasto mundo helenístico, del Atlántico al Océano Indico, difunde un variadísimo repertorio de terracotas (en gran parte ejecutadas con formas acomodables entre sí) y de modelos para toréutica.

Frente a esa civilización artística, urbana, refinada y compleja, con una gran producción comercial organizada, está la civilización artística itálica, con estructuras y características profundamente distintas. En ciertos aspectos se vincula más bien con el área europea. Incluso bajo la evidente influencia colonial griega, en Apulia, en

Brutio, en Lucania y en Campania florece una actividad artística que, por contraposición, podría llamarse campesina, pesada y tosca, pero de gran y directa fuerza expresiva, llena de un sentido de misterio ante la realidad, a menudo cargada de significados que no sabemos entender explícitamente, y fundamentalmente referida a los valores simbólicos de la representación. Una civilización campesina, con sus mitos, sus supersticiones, algunos de cuyos caracteres han perdurado a lo largo de milenios.

Esa civilización artística ha sido hasta ahora descuidada por los estudiosos, vueltos al interés por lo «bello» antes que a la valoración histórico-cultural[9]. La Etruria tendrá una producción bastante distinta, carente de estructuras propias, con algunos apoyos en el arte itálico del sur y con una continua, pero superficial, disponibilidad para la asunción de modelos griegos, una parte de los cuales debieron producirse en talleres de griegos de Etruria, aunque se barbarizaron rápidamente. Mientras el arte etrusco se disuelve bajo el absoluto dominio romano, porque está vinculado a una parte escogida de la sociedad que sólo tuvo la alternativa de terminar destruida, exiliada o romanizada, el arte contribuye a formar el fundamento permanente del arte romano que hemos definido como «plebeyo».

Por encima de esto se desenvuelve la producción helenístico-romana oficial y la artesanía artística. Esta última es la que más fielmente sigue las técnicas y los repertorios helenísticos. En la estatuaria también hay adaptaciones o trasposiciones de creaciones de la era clásica o helenística (el Augusto de Prima Porta es el Doríforo de Policleto vestido de militar y con el retrato de la cabeza.) En la estatuaria no hay ningún hallazgo nuevo, salvo el Antinoo en la época de Adriano (transformada, a su vez, por la época fidíaca). Pero, al repetir las tipologías helenísticas, éstas pierden precisamente, en cuanto a repeticiones, el contenido individual y el intelectual. En el retrato también se da esta diferencia fundamental: se pierde aquella originalidad que infunde a todo retrato helenístico una expresividad que siempre tiene algo teatral, como si se tratase de actores característicos, manteniendo al mismo tiempo la imagen dentro de una construcción general abstracta para, en cambio, centrar la atención y la capacidad formal en señalar, con frecuencia, de modo despiadado, las variaciones de la epidermis, las características somáticas, incluso las más crudas, e insertando la recomposición de estos elementos en una estructura general, absoluta e inalterable.

El arte romano imperial se caracteriza sobre todo por el bajorrelieve (que también puede adoptar aspecto de altorrelieve). En el relieve de tema histórico-conmemorativo, incluso cuando se llega a los ejemplos de Pérgamo, de Magnesia, de Laágyna, es decir, al helenismo del Asia Menor (de tema mitológico, por lo demás) se determinan

---

[9] Cfr. *EAA, S. V. Italica arte* (G. Colonna) y R. Bianchi Bandinelli —A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma,* Milán, 1973 (ed. francesa, París, 1973), donde se ha intentado una selección y coordinación de los monumentos.

y se repiten temas nuevos, iconografías determinadas. El bajorrelieve alcanza refinamientos y riquezas técnicas y formales —repetidas durante mucho tiempo, una vez difundidas— por parte de los numerosos y muy fecundos talleres productores de sarcófagos, que se convierten en importante objeto de cambio, de tipo casi industrial, y, en consecuencia, con raras invenciones. En el grupo del bajorrelieve es donde se darán las grandes personalidades artísticas: el maestro de las empresas de Trajano, los maestros del gran friso antonino de Efeso, los maestros de los bajorrelieves de Marco Aurelio en Roma (y, en menor escala, los maestros del arco de Septimio Severo en Leptis). Pero, en las obras de grandes personalidades creativas, también está ausente el elemento intelectual, el componente mundano, que muestra la complacencia por la propia ingeniosidad y ostenta las novedades de la propia creación y que tan fuerte era en el helenismo. Esos habilísimos talleres trabajan a jornal, y se nota.

En lugar del elemento individual e intelectual, en la escultura del siglo III se insinúan componentes nuevos según los temas: la angustia vital, la voluntad de poder y, sobre todo, un elemento que tiende a expresar de manera simbólica aspiraciones generales y genéricas, o incluso precisas ideologías religiosas dirigidas a la trascendencia. Es el momento del encuentro entre el simbolismo «plebeyo» y las aspiraciones metafísicas promovidas por las diversas corrientes misteriosóficas o religiosas introducidas por Oriente en todas las escalas sociales. El arte está a punto de conocer dos únicos campos de expresión: el arte conmemorativo religioso y la artesanía cortesana de objetos preciosos.

Aparte del mundo griego helenístico y del mundo romano hay un tercer mundo bárbaro, que se expresa en producciones figurativas, según tendencias completamente distintas, que subsisten tenazmente incluso absorbiendo infiltraciones de motivos iconográficos mediterráneos (griegos y romanos).

Ese mundo bárbaro será quien invada Europa y el Mediterráneo, y quien consolide la ruptura entre la antigüedad y la edad moderna. Ningún «renacimiento» podrá recobrar el equilibrio clásico entre el momento del raciocinio y el de la inspiración irracional, que estaba en los fundamentos del arte griego. Ni siquiera Piero della Francesca, que se acercó a ello más que cualquier otro. El supuesto clasicismo renacentista no se remontará más allá del helenismo. Helenísticos son el Cristo de la *Pietà* juvenil y el *David* de Miguel Angel. Pero, del Renacimiento en adelante, vuelve a encontrarse en el arte el elemento helenístico de la personalidad y del intelectualismo mundano.

A mí me habría gustado muchísimo investigar el «misterio» (pero, en la historia, «misterios» y «milagros» sólo duran hasta que se descubren las conexiones de los acontecimientos en la realidad) por el que la civilización artística china llegó a descubrir el espacio pictórico y, en consecuencia, la pintura paisajística, en los siglos X y XI (dinastías T'ang y Sung) y con algunas premisas desde el siglo VI

(narración por episodios inserta en un paisaje continuo que separa y une las escenas en la gruta número 428, en Tun-huang, decorada entre el 520 y el 530), mientras que la civilización europea lo alcanzó en el Renacimiento italiano, por lo que respecta al espacio y a la perspectiva, pero sólo el arte de Flandes del siglo XVI, por lo que respecta al paisaje, que se convierte en tema (tal como era en el arte chino) principal, y ya no sólo ambiental. Sin embargo, en China, los comienzos de la civilización del bronce aparecen acompañados de penetraciones culturales procedentes del Asia anterior, a través del Turquestán, y por ello la civilización artística china no tuvo un arranque anterior a las culturas artísticas mediterráneas, aunque, a diferencia de cualquier otra civilización, luego no sufrió más interrupciones en su desarrollo. La pintura china siempre logró sugerir líricamente la realidad sin caer en el engaño del *trompe-l'oeil,* que tanto satisfizo a los necios y a los gorrioncillos que volaban a las uvas de Zeuxis: una prueba más contra ciertas concesiones que sobre la huella teologizante de Herder siguen atribuyendo aspectos cíclicos a la revolución de las formas. Y como en Grecia se utilizaba la misma palabra para significar el escribir, el diseñar y el pintar (*gràphein*), así, en los *Recuerdos de pintores famosos de dinastías sucesivas* (*Li-tai-ming-hua-chi*), escritos por Chiang Yen-yüang en el siglo IX, el autor empieza el discurso afirmando que escribir y pintar tienen nombres distintos, pero el mismo cuerpo[10].

En el arte griego, la investigación de una espacialidad pictórica fue precoz (fin del siglo VII), pero tardó en encontrar aplicación sistemática, hacia la segunda mitad del siglo IV (Apolodoro); seguía contenida a fines del siglo IV y sólo en la época helenística tardía (mitad del siglo II) alcanzó plena libertad y la libertad de paisajes de perspectiva infinita.

La otra investigación que siempre me ha atraído es la que se bosquejaba en este volumen, la de las fases constitutivas del paso de la escultura helenística, con sus exquisitos refinamientos mundanos y su realismo racional, pero lleno de desenvoltura y de imaginación, a la escultura medieval europea entre el siglo VIII y el XII, con sus formas ásperas y duras, ricas en contenida expresividad, tanto humana como simbólica, insertas en una constante preocupación ornamental y enteramente opuesta a las complacencias de un naturalismo elegante. En resumen, cómo se pasa de un bajorrelieve que muestra a un hombre y a una mujer conversando, como el de Sócrates y Diótima en un lado de un sarcófago del avanzado siglo II (París, Louvre), al Adán y Eva de un sarcófago del siglo IV (Siracusa, Museo Nacional) y a la expulsión de Adán y Eva en un relieve del siglo XIII en Brescia (Museo Municipal Cristiano). Para quien ignore los hechos artísticos y siga vinculado al falso concepto de que el arte es imitación de la verdad de la naturaleza, tal paso le parecerá desconcertante. Por eso,

---

[10] Cit. de M. Sullivan, *The three perfections. Chinese Painting Poetry and Calligraphy* (W. Neurath Lectures, 6), Londres, 1974, n. 13.

es necesario volver a explicarlo a la mayoría que, incluso entre los doctos académicos no especializados, constituye una «mayoría silenciosa» que no es permeable a un discurso crítico por todo lo alto (un discurso «subido a la parra», *su per i peri*, como se dice irónicamente en Toscana) y por ello, no ha aprendido nada de los críticos de arte que se complacen en hablar de manera difícil, ni tampoco de la explícita afirmación del pintor Paul Klee de que el arte jamás reproduce lo visible, sino que lo hace visible en sus diversas manifestaciones de tiempo, de lugar y de personalidad.

Por otra parte, el alejamiento del naturalismo se manifiesta de modo bastante precoz en la pintura (pero, por lo general, los estudiosos no han dado cuenta de ello, o no han entendido su significado semántico). Efectivamente, la pintura «impresionista» (¿*compendiaria*?) que vemos desarrollarse en el helenismo y de la que tenemos tantos ejemplos en la pintura de la época, era romana, especialmente en los paisajes, tenía la intención de captar efectos de realidad en sentido naturalista (como fue, por lo demás, el intento de los primeros impresionistas de 1874). Pero, ya en la era, época neroniana (paisajes y figurillas esparcidos en la *Domus Aurea*, 64-68)[11], la *compendiaria* (cfr. Petronio, *Satiricón*, 2,2) se impulsa tanto que disuelve totalmente la forma y anula los efectos tridimensionales. Tal forma ya no es naturalista, sino que responde a una abstracción; en cierto modo, ya no hay *representaciones* del tema escogido de antemano, sino *símbolos* del mismo. Como ocurrirá luego en la pintura cristiana de las catacumbas.

[11] Véase, por ejemplo, la fig. 142 en R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana al centro del potere*, Milán, 1969.

PRIMERA PARTE

TRADICION HELENISTICA Y COMPONENTE PLEBEYO

SITUACION HISTORICA DEL ARTE HELENISTICO*

Estamos aquí reunidos para hablar del arte helenístico, el arte de una época que incluimos convencionalmente entre dos fechas, el 323 y el 31 a. de C. Algo menos de tres siglos, bastante lejanos en el tiempo.

Lo primero que, en mi opinión, debe fijar nuestra atención, al menos por un momento, es la comprobación de que, incluso fuera del estrecho círculo de estudiosos profesionales, de especialistas, aún pueda quedar —en medio de nuestro mundo en rápido, y quizá angustioso, afán de cambio— interés hacia estas cosas tan lejanas.

Debemos reconocer que estas cosas siguen teniendo interés para nosotros, porque en ellas no sólo encontramos las raíces lejanas de nuestro ser de hombres pertenecientes a una civilización determinada, sino también los ejemplos históricos de acontecimientos que, entendemos correctamente, iluminan, asimismo, nuestro presente. Creemos (aunque, a veces, sin darnos perfecta cuenta de ello) que la civilización tecnológica, en la que vivimos, la civilización del consumo (como se dice), la civilización de masas, cuya afirmación crea tantos problemas difíciles, tiene necesidad, para la coordinación de esos mismos impulsos, de un elemento racionalizador que la complete y la convierta en verdadera cultura viva y vital. Ese elemento racionalizador es la historia.

Por eso he aceptado hablar no del aspecto formal, estético, del arte helenístico, sino de su situación histórica, de la cual, a mi juicio, también se desprenden muchos de sus aspectos formales.

Al comienzo de la era helenística se producen las conquistas de Alejandro de Macedonia: en el 334 a. de C., a los veintidós años, dos años después del discutido ascenso al trono paterno, Alejandro cruza

* Prólogo a *La Magna Grecia del mondo ellenistico,* en *Atti del IX Convegno di studi sulla Magna Grecia,* Tarento, octubre 1969 (Nápoles, 1970).

el Helesponto y se adentra en Asia con 40.000 hombres (5.000 de ellos a caballo) y 160 naves.

Al año siguiente, la batalla de Isos le otorga la primera gran victoria sobre el ejército persa; pero en el 332 ataca Egipto, que entonces estaba bajo dominio persa, se convierte en su dueño y funda (331) la ciudad de Alejandría, que hasta el fin del mundo antiguo seguirá siendo una ciudad de cultura griega de no menor importancia que Roma y Constantinopla.

El primero de octubre del 331, la victoria obtenida en Gaugamela le hace dueño del territorio iranio. Avanza hacia la Sogdiana (al sur y al oriente del mar Caspio) y, en el 327, emprende la expedición a la India. El ejército, cansado, le convence para volver a Susa en el 324 y, al año siguiente, a los treinta y tres años, y tras trece de reinado, Alejandro muere en Babilonia de una rápida y violenta enfermedad, el 13 de junio del 323.

En esos trece años se establecen los presupuestos de un mundo, el mundo helenístico, profundamente distinto del de la Grecia clásica y de la sociedad civil de todos los países ribereños del Mediterráneo, tal como había sido hasta entonces.

Lamentablemente, por avidez de ganancia inmediata y por miopía política, los sucesores de Alejandro no vieron las grandes posibilidades que abría su combatida política, abandonada inmediatamente después de su muerte, de simbiosis entre griegos e iranios. Esta habría podido llevar al Medio y al Cercano Oriente al grado de la evolución social de la Grecia continental. El Oriente, en cambio, se quedó detenido en sus estructuras autocríticas (que, por lo demás, favorecían la explotación económica por parte de los griegos inmigrados), y de ese modo se perdió la posibilidad de crear una base estable para la helenización del Oriente, que habría sido de enorme importancia para las distinciones de raza, como Alejandro había indicado; en cambio, con sus matrimonios (Roxana, princesa sogdiana; Estatira, hija de Darío; Parisatise, hija de Ochos).

En Susa, en Pasargadai, en Persépolis, Alejandro conquistó inmensas riquezas. Es difícil hacer un cálculo según las noticias de las fuentes, y teniendo en cuenta la imposibilidad de valorar bien el poder adquisitivo que el oro tenía en aquella época. Los cálculos realizados oscilan entre poco más de tres mil y siete mil millones en oro. Pero, quizá, si reflexionamos, nos puede proporcionar un elemento de juicio el hecho de que el tesoro existente en Atenas en el momento de su máximo esplendor, bajo Pericles, era de 9.000 talentos. Sabemos que Alejandro depositó 180.000 talentos al final de sus campañas. Lo importante es que esas enormes riquezas, que hasta entonces estuvieron encerradas en las arcas del imperio persa, no pasaron, al menos no pasaron todas, al tesoro de Alejandro, sino que se pusieron en circulación; se distribuyeron grandes sumas entre los soldados; se restauraron los canales de riego de Caldea y con ellos volvió a florecer la vida agrícola y comercial; las viejas ciudades de Grecia, empobrecidas durante el siglo IV, recibieron grandes subsidios para

obras públicas y para la restauración de los templos; pero, sobre todo, en las vías comerciales se fundaron una serie de ciudades nuevas que los sucesores de Alejandro trazaron y renovaron, y a través de las cuales fluyeron los negocios del Asia central al Mediterráneo.

El imperio persa aqueménida ya contaba con una red de comunicaciones viarias y de canales que luego se amplió y se hizo más densa durante el helenismo. De ello encontramos en Estrabón una documentación bastante clara. La espina dorsal de las comunicaciones con Oriente era la gran vía que unía la Sogdiana, la Bactriana y la India septentrional con Mesopotamia y Siria (y, en consecuencia, con el Mediterráneo). De Efeso a Samosata, bordeaba el Eúfrates, tocaba Babilonia y se introducía luego en la meseta irania, donde la carretera se bifurcaba hacia la bactriana, por un lado, y hacia el Indo, por otro. Otra carretera atravesaba la Sogdiana, procedente de los desiertos de China, y desde ésta partían otras vías hacia el norte, hacia los Sármatos, y hacia el sur. De estos últimos años data el descubrimiento de una ciudad helenística en las fronteras del actual Afganistán, en la localidad que hoy se llama Ai-Janum: una ciudad de implantación y de vida completamente helenística[1].

Con la conquista griega, la administración paternalista que había caracterizado al imperio persa aqueménida, se sustitiyó por una mentalidad mercantilista. En todas partes, el griego se convierte en la lengua comercial y diplomática. Tenemos amplia documentación sobre la reanimación de los negocios, del establecimiento de manufacturas, del carácter que podríamos llamar «industrial» de muchas de éstas. Naturalmente, no podemos detenernos ahora en detalles; pero, incluso por estas breves indicaciones, podemos comprender cómo los reinos fundados por los sucesores de Alejandro, sus compañeros de armas, sus generales, cada uno de los cuales intentó y logró crear un dominio propio, fueron organismos profundamente distintos de las antiguas ciudades, de las *pòleis* griegas. En cierto modo, se produjo una diversidad, como en el paso de las Comunas medievales libres a las Señorías y a los Estados europeos.

Esas nuevas estructuras sociales y económicas dieron vida a una sociedad que tenía exigencias distintas de las anteriores y, por tanto, también expresiones artísticas requeridas por impulsos diferentes.

Paralela y conjuntamente con tales transformaciones de las estructuras sociales y económicas, también deben tenerse en cuenta factores espirituales y culturales. Entre éstos corresponde una importancia particular al reconocimiento de la autonomía de la persona

---

[1] D. Schlumberger, en *C.R.Ac. Inscr.*, 1965, pp. 36-46; 1966, pp. 127-133; P. Bernard, en *Syria*, XLV (1968), pp. 111-151; Id., en *EAA*, supl. 1970, s.v. *Ai Khanoum*, pp. 21-24.

Sobre las excavaciones más recientes realizadas en Ai-Janum, cfr. P. Bernard, *Fouilles d'Ai-Khanoum I*, París, 1973; id., en *C.R.Ac. Inscr.*, 1974, pp. 280 sigs.; id., *Ai-Khanoum ville coloniale grecque*, en *Dossier de l'Archéologie*, 1974, fasc. 5, pp. 99 sigs. Para las inscripciones, véase L. Robert, *De Delphes à l'Oxus. Inscriptions nouvelles de la Bactriane*, en *C.R.Ac. Inscr.*, 1968, pp. 416-457.

humana, que entonces se afirma. Este es un concepto que ya se encontraba implícito en el pensamiento de los sofistas, cuya función fue análoga a la que desempeñaron los ilustrados en el siglo XVIII. También se manifestaba ya en el pensamiento socrático, pero es un concepto que se hace verdaderamente explícito en la doctrina estoica fundada por Zenón de Citia (322/2-264/3 a. de C.).

De los pocos fragmentos atribuidos directamente al pensamiento de Zenón[2], emergen conceptos que precisamente refieren a la personalidad individual la adquisición de las representaciones que nos llegan del mundo exterior a través de los sentidos. Adquisición «hegemónica», como dice Zenón, por parte del alma (el alma, dice, cabeza de un pulpo con ocho tentáculos sensitivos que en ella encuentra la fuerza unificante y coordinativa). Más tarde, este concepto se precisará y se convertirá en sinónimo de mente (*nous*) o de razón (*logos*).

Zenón también fue discípulo de Estilpón de Megara, y refiere que, en cierta ocasión, éste afirmó que no había perdido nada en el saqueo de la ciudad «porque todo lo llevaba en sí mismo». El mundo se encierra en la persona.

Ahí tenemos, por tanto, la explícita afirmación del valor de la personalidad, y a ésta le acompaña el descubrimiento del valor de la palabra: del *logos* que es palabra y razón, razón que se explica a través de la palabra; pero, también, medida, proporción, documento, significados todos de ese término, en griego y en nuestra época.

Si pensamos luego en la suerte de ese concepto, nos acordaremos de la frecuencia de las estatuas de Hermes Logios, Mercurio, que precisamente vigila la palabra, volveremos a examinar las personificaciones y las atribuciones que se instituyeron entre Octaviano y Toth (que era la divinidad egipcia correspondiente a Mercurio), hasta el nombre que se dio al apóstol Pablo, a quien se apodó Hermes, en Corinto, por señor de la palabra[3].

Y he ahí, que de ese reconocimiento de la importancia de la personalidad, se desarrolla el retrato en las artes figurativas, esculpido y pintado: no es ya un retrato «idealizado», como solemos decir sobre la escultura de la época clásica, ni un retrato «intencional», sino realista, en el que no sólo se tiende a expresar las facciones verdaderas, sino también el espíritu que lo anima, es decir, toda la personalidad. Es, precisamente, esta parte espiritual, profundamente sentida en el

---

[2] *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. H. von Arnim, I, Leipzig, 1903 (reimpresión, 1968).

[3] C. Brendel, *Novus Mercurius*, en *Röm. Mitt.*, L. (1935), pp. 231 sigs., proponía reconocer a Octaviano en el aspecto de Hermes-Toth en los estucos del artesonado de la villa de la Farnesina. Aunque la identificación de los rasgos individuales de Octaviano no es del todo segura (cfr. Helbig[4], n. 2482, p. 436), queda el hecho de que toda la decoración corresponde a las ideas y a las aspiraciones de renovación de la religiosidad augustea; la probabilidad de que dicha villa fuese construida por Agripa para Julia, hija de Augusto, entre el 25 y el 19 a. de C. (H. Beyen, en *Studia Vollgraf*, Amsterdam, 1948, pp. 3 sigs.), incrementa el valor de tal interpretación.

En cuanto a la identificación de Pablo con Hermes, «señor de la palabra», cfr. *Hechos de los Apóstoles*, XIV, 2.

retrato helenístico, la que frecuentemente se perderá en el retrato romano, más verista, más ligado a la terrenal apariencia física[4].

Junto al surgimiento de los nuevos conceptos filosóficos, de una nueva posición del hombre en el mundo, también cambia la relación del hombre con las divinidades y, en consecuencia, con sus representaciones.

Mientras el hombre es el centro del interés, las divinidades también se humanizan. Un siglo antes, en los frontones del templo de Zeus en Olimpia, las divinidades se manifestaban como presencias de profundo valor ético: Zeus está inmóvil, con el rayo en la mano bajada y la cabeza (hoy perdida) ligeramente vuelta a un lado; con su sola presencia, su *epiphaneia,* actúa la divinidad suprema. Apolo, erguido, inmóvil en medio del tumulto de la lucha contra los Centauros, sólo levanta el brazo y observa. Así se presenta, así actúa la divinidad en la época clásica: con su inmanencia. Su sola aparición cambia los acontecimientos.

Pero, ya en el siglo IV, una obra maestra de Praxiteles mostraba un dios absorto en el juego, echando a una lagartija, un dios sorprendido en un momento de humana distracción. Esa tendencia se acentúa en el helenismo. Muchos mitos que entonces se representan, son mitos que contienen en gran medida elementos patéticos, sentimentales, que en cierto modo reflejan tanto el conflicto con las fuerzas exteriores (Níobe, por ejemplo), como con las interiores, la lucha consigo mismo.

En consecuencia, en la decoración de la cerámica, por ejemplo, apenas encontramos ya las representaciones heroicas de los fundadores de ciudades; de la guerra de Troya, no ya las batallas, sino Helena y Paris. Predominan las representaciones del ciclo de Afrodita y Dionisos con sus séquitos de ninfas, de sátiros, de Eros dando volteretas, alados y juguetones[5].

El contenido profundamente religioso da paso a la representación del episodio gracioso, agradable o sentimentalmente atractivo, mundano. Es una civilización eminentemente urbana (y casi diría «de salón»).

Pero también tenemos en cuenta otro hecho: en la fundación de las nuevas ciudades, tan frecuente en el área de los territorios conquistados por Alejandro, los colonos llevaban consigo el culto de las grandes divinidades; pero los dioses menores, locales, que tanta participación tuvieron en la vida religiosa popular (como hoy los santos) «se quedan en casa», como decía Nilsson, el gran historiador de la religión griega. En esas ciudades nuevas, formadas con gente de diversa procedencia, aquella religiosidad ciudadana, local, que principalmente unía a las personas, no se reconstituye. Queda la exterioridad del culto, permanece la imagen que la poesía y las artes figurativas formaron para las divinidades griegas, pero vacía de su sentido

[4] Cfr. *EAA,* s.v. *Ritratto* (R. Bianchi Bandinelli).

[5] Cfr. H. Walter, *Vom Sinnwandel grieschischer Mythen,* Waldsassen, 1959.

religioso más íntimo. En consecuencia, por un lado, hay un culto exteriorizado, oficial, y, por otro, una elección completamente personal de los objetivos religiosos. Y como el Estado helenístico no planteaba ningún vínculo religioso particular, la elección se dirigía a los cultos locales orientales, especialmente atrayentes por su carácter misterioso y, sobre todo, por sus doctrinas de salvación. El iniciado adquiere la esperanza de salvación personal después de la muerte, de distinta clase que la de los demás: otro aspecto del surgimiento de la responsabilidad de la persona a que nos referíamos.

Por otro lado, de esa situación particular salen cultos nuevos, festividades nuevas y, por consiguiente, también nuevos tipos de edificios de culto.

Al mismo tiempo, surgen —como siempre ocurre cuando el sentido religioso pierde profundidad— elementos de superstición, de magia, que enturbian el nítido racionalismo griego (en este caso también actúa el elemento oriental, introducido en la cultura por contacto). El símbolo cobra importancia. Por citar un ejemplo, Eumenes, uno de los sucesores de Alejandro, cinco años después de la muerte de éste fingirá recibir inspiración del numen de Alejandro y en el consejo de gobierno mandará poner una silla vacía destinada a la presencia invisible del difunto rey. Pero, también debemos recordar que el simbolismo del trono vacío tiene larga vida[6]. Ese simbolismo, ya presente en el culto oriental de Cibeles, penetra en el homenaje al trono vacío del emperador romano, sigue afirmado hasta la época bizantina, y quedará luego recogido en el patrimonio iconográfico del arte paleocristiano: en Rávena, en el baptisterio de los arianos, precisamente hay un mosaico con un trono vacío, con un cojín coronado por la cruz. En el concilio ecuménico de Efeso (431) y en el segundo concilio de Nicea (787), en el lugar de la presidencia se colocó un trono vacío, sobre el que se pusieron las Sagradas Escrituras. El helenismo constituye un giro en la civilización occidental, cuyas consecuencias llegan hasta el fin del imperio romano.

Lo que llama particularmente nuestra atención es el hecho de que la

---

[6] El trono vacío está atestiguado en la Grecia arcaica (cfr. Paus. II, 19, 5), y los sitiales excavados en la roca, encontrados en Creta, en Thera, en Chalkìs, en Arcadia y en Asia Menor deben atribuirse a divinidades o héroes (trono de Pélope en el Sipylos). El trono preparado por Eumenes era de oro y sobre él se depositaban cetro y corona; ante él, los oficiales deliberaban tras quemar incienso y efectuar la *proskýnesis* (Diod. XVIII, 60 sigs.; Polyaenus Maced. IV, 8, 2; Plut. *Vita Eum.*, 13, 3 sigs.; Cron. Nep. *Eum.*, 7). Para Julio César se dispuso una silla áurea en el teatro, que se conservó incluso después de su muerte (Suet. *Caes.* 76; Dio. Cass. XLIV, 6, 3; XLV, 6, 5), y lo mismo se hizo para otros emperadores; Calígula mandó venerar su sitial vacío a los senadores (Dio. Cass. LXXII, 17, 4); a partir de Septimio Severo, la silla *(sella)* se sustituyó por un trono. En un relieve de la villa Médicis, en Roma, que representa el frontón del templo de la Magna Mater (Cibeles) en el Palatino, se ve el trono de la diosa cubierto por una tela, pero igualmente vacío (M. Cagiano, *Le antichità di villa Medici,* Roma, 1951, fig. 4). En el concilio de Efeso y en el segundo concilio de Nicea, en el lugar de la presidencia se colocaba un trono con la Biblia. Cfr. *EAA,* s.v. *Trono* (F. Canciani).

forma artística del helenismo experimentó una difusión extraordinaria y penetró victoriosamente en todas partes, incluso donde existían milenarias tradiciones artísticas, como la del propio imperio aqueménida y las de Egipto.

Debemos tratar de comprender las razones de esa difusión victoriosa, y creemos que podemos indicar dos motivos fundamentales: por un lado, lo comprensible del arte helenístico, de la forma artística helenística, consecuencia del realismo naturalista de su lenguaje formal; por otro lado, el carácter «industrial» de mucha de la producción helenística.

Pero, también tenemos presente que, en la época helenística, el arte se convierte en un hecho privado, se difunde en las casas, forma parte de la vida cotidiana del ciudadano. Asimismo, los grandes conjuntos religiosos o civiles, las plazas cerradas con grandes pórticos, con frecuencia no son ya obra de la comunidad de ciudadanos, sino donación de un soberano, su iniciativa personal, su afirmación de poder.

De esto se deriva una consecuencia inmediata: mientras los conjuntos escultóricos que ornaban los templos de la época arcaica y clásica, cuyo comitente era la colectividad de ciudadanos, trataban los temas del mito de manera clara y explicita para todos (y a esa comprensibilidad contribuía la repetición de esquemas iconográficos estables), entonces habrá complacencia en la variación, diversidad erudita e intelectual. Un ejemplo: el gran friso del Ara de Pérgamo presupone la ayuda de un erudito mitólogo que haya indicado al escultor los episodios particulares de la lucha entre los dioses y los gigantes.

En ese sentido, me viene a la cabeza un escrito de Timón (titulado *Sìlloi)*, poeta y filósofo que vivió entre el 320 y el 230 a. de C., en el que se satiriza a los filósofos, intelectuales y eruditos de la época, que llama «pollos engordando en la jaula», porque dependen del mecenazgo de un soberano o de otro poderoso: si el rey suprime los beneficios que permitían dedicarse a la investigación, su ciencia muere, carente de un elemento de propulsión e impulso interno. Como más tarde dirá Luciano, el intelectual ya no es hombre sin ataduras «huésped de sus libros». El vínculo entre el arte y la colectividad de ciudadanos, que una vez fueron los comitentes, se pierde.

Sin embargo, la buscada erudición mitológica vuelve a entrar en el desarrollo general que en la época helenística tuvieron las ciencias: la medicina, la astronomía, la botánica, la geografía y —especialmente importante para nosotros, en este aspecto— la filología. Se forma una nueva mentalidad más tecnicista. Lo característico de la mentalidad griega clásica, la sabiduría como medida, como continente de los impulsos irracionales y sentimentales del hombre, en las generaciones helenísticas se transforma en manía de novedad y de grandeza, a veces llevada (como ya observaba Wilamowitz) hasta la paradoja: y tenemos, en el arte, las figuras grotescas, las caricaturas; así como las refinadas técnicas de la incrustación de metales preciosos, de las alhajas

6 grabadas, de los grandes camafeos, de los vasos de vidrio coloreado.

En el primer helenismo, especialmente desde la muerte de Alejandro a Atalo I, un siglo (325-230 a. de C.) en números redondos, se forman esos impulsos nuevos, se produce un incremento del comercio y de la industria, un aumento de la riqueza pública, aunque limitada a una clase dominante bastante reducida.

En la segunda y tercera parte del helenismo (de Antíoco III a la conquista romana de la Macedonia, en el 170, y luego de la batalla de Pydna a la batalla de Accio, que completa la conquista romana del Mediterráneo) se llega a un estancamiemto del desarrollo económico. Y ello se refleja directamente en la producción artística, no sólo de un modo cuantitativo, sino también cualitativo.

Efectivamente, se forma (cosa nueva en el mundo antiguo) una amplia masa de extracción media, de cultura media (como observó el historiador inglés W. W. Tarn[7]. Como siempre ocurre, ese estrato social de cultura media tiene tendencias conservadoras, se apoya en el pasado, a pesar de haber asimilado sus auténticos valores: en una palabra, es portador de tendencias formalistas. De ese modo surge el arte clasicista, «neoclásico», que predomina en la cultura literaria y artística a partir del 150 a. de C. Ese clasicismo tiene también un contenido nostálgico de los tiempos de la grandeza y de la libertad de Grecia, y se desarrolla, efectivamnente, por lo que concierne a las artes figurativas, con particular fortuna en Atenas.

Pero, al mismo tiempo, y por los mismos motivos intrínsecos, al vigor intelectual sucede un juego intelectualista, que lleva a la predi-
7 lección de nuevas formas artísticas sin otra causa que el deseo de hacer algo nuevo, interesante: interesante en cuanto nuevo, y no por su contenido particular.

Estas extravagancias, por llamarlas así, entran en juego incluso en los temas ornamentales de la arquitectura y contribuyen a la pérdida del profundo sentido de la estructura funcional de las formas arquitectónicas, que era fundamental en la arquitectura clásica.

Por otra parte, en la civilización esencialmente ciudadana, se desarrolla la urbanística y la preocupación, carente de los planteamientos entre sí.

De todo esto se deduce un elemento de novedad respecto a la civilización artística de la Grecia arcaica y clásica, que también tendrá gran importancia sobre los reflejos provinciales del helenismo itálico y luego sobre el arte de la época romana. Ese hecho nuevo se constituye por la separación que entonces se produce entre el arte «oficial» y arte «privado», arte llamado «popular», arte, en realidad, de la clase media. Junto a su permanente carácter de función oficial, religiosa o estatal, se acentuó y extendió el carácter privado del producto artístico, y su penetración en ambientes sociales y administrativos bastante más amplios que los de las restringidas minorías del poder

[7] W. W. Tarn, *Hellenistic Civilisation*, Oxford, 1928, pp. 102 sigs.

soberano que habían monopolizado el arte en los imperios orientales; pero, sin embargo, con un valor menos universal y, sobre todo, menos «colectivo» que los que se habían disfrutado en la *polis griega.*

La diferenciación entre las dos corrientes de árte nace precisamente de la limitación del contenido universal a acontecimiento meramente privado, que es muy evidente, por ejemplo, en el desarrollo de la pintura[8]. Pero, también, del surgimiento de una diferencia más precisa entre producto artesano y creación original, con una distinción de valoración social entre el artista creador y el jefe de un taller de producción en serie. (Esta es bastante evidente en la producción de la cerámica pintada).

Pero, de esa expansión de los talleres artesanos y del producto en serie, se deriva precisamente la enorme difusión del producto artístico helenístico, o influenciado por la forma helenística, hasta en la periferia más lejana, y también la muy amplia duración de dicha influencia. Excavaciones arqueológicas, poco conocidas hasta ahora, han sacado a la luz, por ejemplo, en el último decenio, decoraciones en arcilla estucada y pintada que forman grandes frisos en los palacios de la Sogdiana, entre el Amu Daria y el Sir Daria, fechables del siglo II al VI; aún dura en ellos la tradición formal helenística, que sólo se rompe por la invasión árabe en el 720-721 y luego en el 760[9].

Uno de los mayores vehículos de difusión de la forma helenística fueron las terracotas. Las figuritas que tuvieron sus máximos centros de producción en Tanagra, en Mỳrina, en Alejandría y justamente aquí, en Tarento, son uno de los ejemplos más agradables y más uni- 8-9
versalmente conocidos de esa producción. Pero, junto a ella, hay un enorme volumen de productos menores, hechos con molde y repetidos en miles de ejemplares, difundidos a través de las vías comerciales, terrestres y marítimas por las que corría un tráfico intenso.

Esas figuritas de terracota dan buena prueba del nuevo espíritu del arte helenístico: la gracia, el donaire, que se manifiestan en las actitudes, en el juego refinado de los pliegues (a menudo transparentes, pues se imitan los sutiles tejidos de seda venidos de China). Las figuritas se hacen con moldes y luego se retocan a mano, con el estique, antes de la cocción, lo que otorga frescura y vivacidad a las formas, crea una obra original en casi todas ellas. Pero, en realidad, con frecuencia se utilizan formas parciales que pueden combinarse de distinta manera con otras para obtener, con el mínimo esfuerzo, una producción diferenciada: es un procedimiento de tipo industrial.

Existen dos documentos, bien conocidos por los estudiosos, que pueden servir para dar una idea de la riqueza y variedad de la producción artística de esa época; la descripción de la procesión festiva de

---

[8] R. Bianchi Bandinelli, *La pittura,* en *Storia e civiltà dei Greci,* v. V, cap. III, Milán, 1977).

[9] Cfr., en este volumen, p. 76 y nota 5.

Tolomeo II Filadelfo y la de una serie de ceremonias celebradas por Antíoco IV Epífanes en Dafne, el elegante suburbio de Antioquía[10].

Lo que llama particularmente nuestra atención es el hecho de que la forma artística del helenismo, además de una difusión extraordinaria, alcanzó también una riqueza en objetos preciosos, casi una especialización, que supera en gran medida tanto la anterior, muy importante ya en el ambiente aqueménida, como la posterior, que tantas veces nos sorprende en la era romana.

La procesión de Tolomeo II tuvo lugar, probablemente, en el 279 a. de C.; las ceremonias y la procesión de Antíoco IV hubieron de producirse entre el 168 y el 163 a. de C. Debieron aparecer como un desquite contra el fastuoso triunfo celebrado por el cónsul romano Emilio Pablo en el 168 a. de C., después de la conquista de Macedonia, patria originaria de todas las estirpes de los diadocos, sucesores de Alejandro.

En la procesión de Tolomeo II se observa una superabundante exhibición de enseres preciosos: un carro se llenaba de platos y de vasos de plata artísticamente labrados, algunos adornados con piedras preciosas, 10 enormes bandejas, 16 copas de escanciar, una mesa de plata de doce codos, 30 mesas de seis codos (12 codos son cerca de 5,32 m., y las 30 mesas de seis codos, alrededor de 2,66 m. cada una), 80 trípodes y muchos otros objetos de plata maciza. Otro carro con enseres de oro: 22 cubos para refrescar el vino, cuatro trípodes grandes, un altar de oro de ocho codos (cerca de 3,55 m.) y encima de todo un arca de oro, adornada con piedras preciosas, de diez codos de altura (4,44 m.), decorada con seis figuras de excelente factura, de cuatro palmos de alto (cerca de un metro).

Los dos carros iban acompañados de 1.600 niños, de los que 250 llevaban vasos de oro y de plata; otros veinte carros cargados de oro, 400 de plata, y 800 carros con especias[11].

En la tienda del rey, donde se celebraba el banquete, había vajilla de oro y de plata por un valor de 10.000 talentos; la tienda se dividía en compartimentos de tapices sobre los que había reproducciones de cuadros célebres, tendidos entre delicados sustentáculos acanalados (algo semejante vemos en pinturas pompeyanas del llamado estilo III, con simulación de tejidos pintados).

En el cortejo tomaban parte 100.000 infantes con armadura de gala, de plata; 20.000 jinetes, y luego animales exóticos, como elefantes, camellos y avestruces.

En el séquito de Antíoco IV también había miles de soldados con escudos de bronce y de plata, jinetes con vestiduras púrpuras decora-

---

[10] La descripción de esas *pompài* se deriva de Callisseno de Rodas, que escribió los hechos sólo sesenta años después, es citada por Athen. V, p. 196a, 25 sigs.; p. 194c, 22 sigs. Cfr. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenen Künste bei den Griechen,* Leipzig, 1968, ns. 1190, 1991).

[11] Para el comercio de especias, aún activo en época romana, J. Innes Miller, *The Spice Trade of the Roman Empire 29 B.C. to A.D. 641,* Oxford, 1969 (trad. it. *Roma e la via delle spezie,* Turín, 1974).

das con placas de oro o recamadas de figuras; 800 colmillos de elefante (en el triunfo de Escipión el Asiático se exhibirían 1.231), innumerables estatuas; un amigo del rey, Dionisio, envió una representación de mil jóvenes esclavos que portaban vasos de plata, con un peso no inferior a cuatro o cinco kg.; seguían 80 mujeres con vestidos magníficos, trasportadas en lechos con patas de oro, y 500 en lechos con patas de plata.

Se dieron banquetes de quinientos o de mil cubiertos, con suntuosas camas, y durante las competiciones y los banquetes se esparcían diversos perfumes: azafrán, cinamono, espliego y lirio.

Las fiestas y competiciones duraron 80 días.

En estas solemnidades no sería explicable la presencia de miles de objetos preciosos si no hubiera existido, también respecto a ellos, una producción en serie, con amplia difusión de modelos y trabajo coordinado, de tipo industrial. El lujo tan frecuentemente recordado y torpemente imitado en famosas películas cinematográficas sobre la época imperial romana, no era, en el fondo, sino una tentativa de imitar, con mucho menos elegancia, el lujo de las cortes helenísticas. Pero ni el lujo ni la relajación de las costumbres fueron lo que provocó la caída del imperio romano.

Si de estos rápidos y breves apuntes tratamos de sacar alguna conclusión, creo que podremos determinar algunas características del arte helenístico como las de un arte, por primera vez en el mundo, cosmopolita.

Las tentativas de articular la historia del arte helenístico en escuelas deben considerarse en buena parte ineficaces, precisamente por ese carácter cosmopolita. Existen, desde luego, centros mayores, como Pérgamo, donde se erigen grandes monumentos que se hacen indicativos; pero no existe una característica pergaménica del arte: es la característica de un momento determinado al que contribuyen artistas de diversa procedencia. Allí se desarrolló una escultura de gran efecto, de notable vigor, cuyo eco resonará hasta la avanzada era imperial romana.

Algo más comprensible parece el gusto artístico de Rodas, la única ciudad griega preexistente a la conquista que mantiene e incrementa su poder político y económico, gracias a la importancia adquirida por su puesto comercial, adornado ya con el famoso coloso. A su escuela debemos obras maestras, universalmente conocidas, como la Niké de Samotracia, el Laocoonte, la Venus de Milo[12].

Luego está el problema, que siempre aparece, del arte alejandrino, exaltado por unos como determinante respecto a todo el arte helenístico, y rechazado directamente por otros; pero, a nuestro juicio, ya bien definido por los estudios más recientes como centro de la producción más diversa, mundana y elegante, sede de talleres arte-

[12] Para estas esculturas, las fechas más acreditadas actualmente son: para la Niké de Samotracia, 188 a. de C. (¿victoria contra Antíoco III?); para el Laocoonte, 130-120 a. de C.; para la Venus de Milo alrededor del 100 a. de C.

sanos cuyos productos se exportaron a todo el mundo antiguo hasta la más tardía era imperial. El punto más discutible sería la pretensión de atribuir a Alejandría las mayores innovaciones de la pintura de época helenística, que resolvió todos los problemas del rendimiento del espacio, de los efectos de luz, del colorismo (hasta el «tornasolismo», análogo al del manierismo del renacimiento tardío europeo) y acometió las temáticas «burguesas» del cuadro de género, de la naturaleza muerta y del paisaje, mientras disminuía el interés hacia el gran cuadro mitológico o histórico, que no se adaptaba a la casa particular, es decir, a los nuevos comitentes.

En todo el extraordinario desarrollo de la pintura de caballete, del cuadro, que fatigosamente logramos vislumbrar reconstruyéndolo por los dos testimonios literarios y por los documentos pictóricos de época romana, Alejandría fue uno de los componentes y, tal vez, no el más determinante. Los estudios más recientes indican que las premisas de la problemática pictórica que se desarrollarán en el helenismo ya estaban todas planteadas en los últimos decenios del siglo IV, en las grandes escuelas de pintura de la Grecia continental, la ática y la siciónica, particularmente activas en las cortes macedónicas.

No debemos olvidar, además, que la investigación de los orígenes de la ilustración del libro de tema científico (de botánica, de botánica aplicada a la medicina, como en Dioscórides, de astronomía, etc.), nos lleva al ambiente pergaménico y alejandrino del helenismo tardío. En este caso, tampoco tenemos testimonios directos y originales, sino sólo indirectos en copias tardías hasta el comienzo de la época bizantina.

Aún queda una breve reflexión que es necesario hacer para fijar mentalmente la situación histórica del artehelenístico: gira en torno a su extensión y a su supervivencia.

El término «helenismo» se define por sí mismo. Se deriva de una costumbre neotestamentaria que señalaba como «helenistas» o «helenísticos» a los primeros cristianos que hablaban griego para distinguirlos de los otros, que hablaban hebreo. En sí mismo, «helenístico» es a «helénico» lo que «clasicista» es a «clásico»: indica algo derivado. En realidad, no es ya la Grecia clásica lo que nosotros definimos con ese término, sino algo distinto y geográficamente mucho más vasto.

El culto humanístico hacia la Grecia clásica, acentuado de modo pasional, y con explícitos propósitos de mantenimiento a favor de una minoría selecta[13] en la cultura germánica de la segunda mitad del siglo XIX, ha originado que al término «helenístico» se añada también cierto significado peyorativo, como de una decadencia. Ahora

[13] A propósito del carácter minoritario dado a estos estudios, recuérdese la aformación de Wilamowitz: «Sin embargo, no se puede apreciar bastante la utilidad que el filólogo saca de esos ejercicios [de escribir hoy en versos griegos] y la satisfacción por las tentativas logradas ha aumentado por el hecho de que es accesible a muy pocos». Véase también J. Taminiaux, *La Nostalgie de la Grèce à l'aube de l'Idéalisme Allemand*, Den Haag, 1967.

bien, es verdad que las estructuras de los reinos helenísticos no favorecieron el gran y excepcionalmente libre despegue del pensamiento que había sido connatural a las estructuras de la *polis;* pero debemos tener en cuenta la enorme importancia histórica de la civilización helenística, que fue determinante respecto a los siglos del imperio romano, a pesar de que éste, desde luego, determinara la disgregación de las instituciones y un descenso del nivel cultural. (Téngase presente que en las ciencias matemáticas y naturales, en la astronomía, en la medicina, no se progresó más allá del punto al que éstas llegaron al final del helenismo).

Pero, si desde un punto de vista estrictamente teórico todos están de acuerdo en dar el nombre de «helenístico» al período que va de la muerte de Alejandro (323 a. de C.) a la batalla de Accio (31 a. de C.), o a la definitiva conquista de Egipto por parte de los romanos al año siguiente (30 a. de C.), desde el punto de vista de la historia del arte, el término, entendido como definición estilística, cobra una extensión bastante mayor en el tiempo.

La característica fundamental del arte helenístico, como hemos dicho, fue su naturalismo, que sugiere una particular fluidez de las formas, una coherencia orgánica y, por tanto, una movilidad de éstas en el espacio con absoluta observancia de las proporciones entre las imágenes y con libre utilización de las normas de la perspectiva.

Desde el punto de vista del arte, el helenismo prosigue en la era romana y, durante el imperio, se extiende también a pueblos y regiones donde no había penetrado antes. Pero, durante la época romana, también avanzan otras tendencias artísticas que son contrarias a todas las reglas formales del helenismo, porque parten de distintas concepciones sobre la función del arte. Respecto a esto, el discurso se haría largo; pero podemos resumir en una frase lo que sucede en la forma artística diciendo que el arte medieval surgirá de la desaparición del helenismo.

Pero cuando el Renacimiento, italiano, primero, y europeo, después, vuelva a inspirarse en lo antiguo, el legado que absorberá de la antigüedad, a través del arte de la época romana, será el acervo helenístico. Los valores artísticos del arte griego arcaico con sus delicadas superficies y sus severas normas de estructura, se han conquistado para nuestra cultura a lo largo de este siglo. Y, hasta la sublime calidad de la escultura clásica, de Olimpia al Partenón, es una adquisición de la cultura moderna de los últimos ciento cincuenta años.

Hasta principios del siglo XIX, todo lo que se conocía, se apreciaba y se imitaba de lo antiguo era arte helenístico. Si en la escultura del Renacimiento estamos acostumbrados a mirar al *David,* de Miguel Angel, como un ejemplo de escultura clásica, medido con el ojo del arqueólogo-historiador, se clasificaría entre las obras de gusto helenístico.

Pero las formas creadas durante el helenismo para las molduras y elementos arquitectónicos, las cornisas de los portales, las ménsulas, los arquitrabes, que se han utilizado desde el Renacimiento hasta la

civilización del cemento armado, seguían siendo formas helenísticas que nos parecían obvias e insustituibles, de tal modo nos resultaban naturales a nosotros, los europeos.

Si el arte medieval surge de la desaparición del helenismo, un historiador del futuro podrá decir que el comienzo de la era atómica y astronómica, de la tecnología y de la civilización de masas, coincidió con la desaparición de las últimas huellas de las formas helenísticas.

Con esto quizá hayamos encontrado también una respuesta a cuanto preguntábamos al principio: por qué siguen interesándonos estas cosas tan lejanas. Por qué han formado parte, hasta ayer, de nuestra existencia y, si el hombre vive fundamentalmente de pan, pero no sólo de él, por qué su historia se compone y se nutre también de una infinidad de fuentes.

ARTE PLEBEYO*

En una carta familiar (Cic. *Ad fam.* IX, 21), Marco Tulio escribía: «Verumtamen quid tibi ego videor in epistulis? nonne plebeio sermone agere tecum?». Y los lingüistas afirman que con el *sermo plebeius* no debe entenderse una especie de «latín vulgar», sino sólo una lengua válida[1]. Análogamente, cuando tratamos de acreditar en el lenguaje crítico de la historia del arte romano, el término del

---

* Al publicar en el presente volumen este escrito de 1967 (*Dialoghi di archeologia,* a. I, 1967, pp. 7-19), me parece oportuno añadir algunas precisiones. No todos han comprendido que mi intención no era tanto sociológica como estrictamente histórico-artística. He propuesto el término «arte plebeyo» (que siempre utilizo entre comillas para indicar que se trata de una etiqueta) para salir del equívoco del «arte popular» que, como aquí trato de demostrar, no conviene a la corriente artística que aparece en el arte romano desde sus comienzos. Si en vez de «arte plebeyo» se quiere inventar otra terminología, no me importa. Lo que me interesa es señalar la existencia de una determinada corriente, indicar y, posiblemente, explicar sus características de forma y de contenido (empleo sin reservas estos viejos términos comprensibles a todos). Pero, sobre todo, mostrar que dicha corriente artística había echado raíces en el ambiente itálico (especialmente en el campanio y apulio) y que se convierte en elemento fundamental de la transformación del arte de tradición helenística en arte antiguo-tardío, es decir, de aquel giro fundamental de la cultura artística antigua que precede y prepara, por un lado, el arte bizantino y, por otro, el arte europeo de la Edad Media.

Esta interpretación mía de un problema histórico-artístico tan discutido, elaborada en mis cursos romanos, la presenté por primera vez a un público más amplio de especialistas en el congreso internacional de 1963 en París, con una intervención cuyo texto sigue a continuación en este volumen (pp. 49-71). Inmediatamente, se produjo una toma de posición claramente contraria por parte de Ernest Will, resumida luego en una nota anexa a su ponencia en las actas del congreso *(Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques,* París, 1965, pp. 522-523, en adelante citado como *Actes VIIIe* Congr.).

Que mi intervención en el congreso dejara un tanto perplejos a los oyentes, puede deducirse incluso de las palabras iniciales del artículo publicado en 1968 en la *Revue des Etudes Latines (Bulletin Archéologique,* pp. 485-499) por Gilbert Charles-Picard, con el título *L'art populaire ou plébeien,* que termina por aceptar mi terminología y gran parte de mi interpretación. En las actas del congreso de 1963 *(Actes VIIIe Congr.,* pp. 403-406), pero expuesta independientemente de mi posterior intervención, también

«arte plebeyo», junto al generalmente aceptado y empleado del «arte áulico», no pretendimos dar una interpretación sociológica ni establecer una distinción categórica; sino sólo caracterizar y precisar un dato fáctico, que existe y es fácilmente reconocible en el ámbito del arte romano, y que, en nuestra opinión, tiene una importancia no desdeñable en la evolución histórica de dicho arte. También teníamos el propósito de explicar mejor la que desde hace mucho tiempo (al menos desde los trabajos de Rodenwaldt en adelante, que se remontan a antes de 1945) se indica con el nombre de «corriente popular del arte romano».

Como el término de «arte popular» nos parece impreciso en este caso, y el de «arte plebeyo» ha molestado a alguno, será conveniente reanudar el discurso y tratar de precisarlo críticamente[2].

Recordaremos, ante todo, un hecho que es fundamental para la comprensión del arte del mundo antiguo y que, al pasar inadvertido, ya ha conducido a aplicados historiadores del arte a cometer errores de interpretación, que podrían repetirse donde se pretendieran examinar las modestas obras de las que hablamos aquí como productos de aisladas y brillantes intuiciones formales o de expresivos cálculos de composición. El hecho en cuestión, que no pasa por alto, es el fuerte vínculo con la tradición artesanal que cada artista antiguo llevaba consigo y que le hacía afrontar cada nueva obra con una suma

---

hay una tesis de Karl Schefold. La propuesta de interpretación y terminología presentada por el insigne estudioso, del cual somos deudores de tantas investigaciones sobre la pintura pompeyana (especialmente los volúmenes *Vergessenes Pompeji,* Berna-Munich, y el valiosísimo inventario icono-topográfico *Die Wände Pompejis,* Berlín, 1957), me parece totalmente inaceptable.

Aprovecho la ocasión para indicar un texto (que ha pasado desapercibido para nosotros) de Oldrich Pelikán, *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität,* Praga, 1965 (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas Philosophica, 101), que, en forma independiente de mí, llega a conclusiones de fondo bastante similares a las mías. (Después de la tragedia de 1968 en su país, he tratado inútilmente de entablar contacto con el autor).

Añado qúe los tres ensayos que siguen inmediatamente a éste en el presente volumen contienen las líneas de interpretación histórica que se han desarrollado luego en mis dos volúmenes sobre el arte romano publicados en francés por el editor Gallimard en la serie *L'Univers des Formes,* dirigida por André Malraux). El volumen, en colaboración con A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio romano,* aparecido en la misma serie en 1973, estaba acabado a finales de 1971. En los dos últimos capítulos, contiene materiales que documentan adecuadamente las raíces itálicas de la corriente de «arte plebeyo».

[1] B. Migliorini, *Storia della lingua italiana,* Florencia, 1960, p. 3.

[2] El problema constituyó el tema del seminario desarrollado en el Instituto de Arqueología e Historia del Arte Griego y Romano de la Universidad de Roma en el año académico de 1962-63, reanudado en parte en 1963-64, en torno a un grupo de esculturas romanas procedentes del territorio abruzzo, y los estudios afrontados en aquella ocasión constituyen el fascículo 10 de los *Studi miscellanei,* publicados por dicho seminario (Roma, 1967). La introducción a aquel seminario, aquí publicada, constituye en cierto modo la premisa al presente escrito. Se contiene también una respuesta a E. Will, que había expresado su intolerancia en una nota adjunta a las Actas del congreso de París de 1963 (*Actes VIII[e] Congr.,* pp. 522-523).

de elementos formales e iconográficos adquiridos, sobre los que su genialidad personal obraba modificaciones, variaciones e incluso oposiciones, pero sin romper jamás el nexo con el dato tradicional recibido. Esa tradición artesana, que el maestro modifica con más o menos profundidad, pero que el artista de calidad media acepta, obteniendo de ella una gran seguridad y la imposibilidad de una decadencia absoluta, estaba ligada al particular modo de producción dentro del que actuaba el artista antiguo. Además venía justificada, mejor dicho exigida, por el hecho de que la obra de arte de la era arcaica o clásica griega, y luego de la era romana (algo menos de la de la era helenística), se refería a toda la comunidad de ciudadanos, que debía «leerla» y entenderla sin gran dificultad. De ahí la importancia que asume la iconografía en el campo del arte antiguo y la duración secular de los esquemas iconográficos. Lo que no significa, en absoluto, que los estudios iconográficos puedan sustituir a la investigación histórico-crítica, ni siquiera en el terreno de las artes de la antigüedad, porque incluso en éste los esquemas iconográficos cobran aspectos estilísticos diversos y se llenan de contenidos distintos. A nosotros nos corresponde, precisamente, describir el *cómo* e investigar el *por qué*.

Podemos reconocer la gran fuerza de la tradición artesana hasta en el más ilustre y más profundamente innovador taller de escultura de la antigüedad clásica, aquél que, bajo la dirección de uno de los más poderosos genios artísticos que hayan existido jamás, creó, a su vez, con la decoración del Partenón una serie de modelos que luego tuvieron una eficiencia milenaria. Por otra parte, también podemos señalar y valorar la fuerza de la tradición en la era del más destacado individualismo (incluso en sentido intelectual) del arte antiguo, la del helenismo. Es evidente que la fuerza de la tradición iconográfica y formal debemos distinguirla y tenerla mucho más presente en la producción de la era romana, que durante siglos se nutre de los elementos formales puestos en circulación en todo el mundo entonces civil y también más allá, en la propia era del helenismo (323-30 a. de C.), que había creado una industria artística de gran valor, triunfalmente introducida en todas partes donde la habían difundido sus frecuentadas vías comerciales.

Precisamente por ese motivo, hubo un tiempo (cuando el arte antiguo se estudiaba por tipologías) en que se dijo que el arte romano no había creado nada. Luego, cuando en el estudio de la obra de arte sólo se tienen en cuenta los aspectos formales, se exageró (asimismo por motivos metahistóricos) la exaltación de la originalidad romana (y etrusca). Hoy nos proponemos comprender la obra de arte antigua como el documento más genuino y directo de una época histórica contemplada en todos sus aspectos culturales y sociales, y reconocemos que en la época romana no hubo solamente repetición y variación: hubo un cambio sustancial y efectivo de contenido. Generalmente, esto no se ha tenido en cuenta de modo suficiente; pero ese reconocimiento y la puntualización de tal hecho constituye, en cambio, la clave pa-

ra interpretar y comprender la evolución y la situación histórica del arte de la era romana, especialmente de las obras que nos interesan.

El cambio de contenido, y el carácter de tal cambio, se encontrará menos centrado en las obras, por ejemplo, de la estatuaria religiosa, que tenderá a repetir imágenes acreditadas por siglos de ilustre veneración; pero ni siquiera está ausente en ese campo. En cambio, será más abierto en las obras que tratan temas de historia contemporánea o de vida privada: ése es el constante caso de la corriente que llamamos de «arte plebeyo».

Las formulaciones que sobre el arte romano expuso (en 1950) Bernhard Schweitzer[3] nos parecen representar el punto más avanzado que la historia del arte haya alcanzado en este campo; pero para los historiadores del arte de la antigüedad (si alguno existe todavía) no parece que hayan sido provechosas. Sin embargo, será necesario seguir partiendo de aquellas formulaciones para impulsar más la investigación.

Para Schweitzer, el arte romano representa la primera cultura artística de Europa, cuyas bases se asientan en el arte griego, no con una relación de dependencia directa, sino en el sentido de haber recogido la forma griega como instrumento para llegar a una expresión propia: con ello, el arte se convierte en puente entre la antigüedad y la edad moderna. A infringir y subjetivar la inaccesible objetividad del arte griego, la era romana pone al arte en relación directa con los hombres: no con el Hombre, como habían hecho los griegos. El arte romano se dirige al individuo particular, a la sociedad y a sus clases históricas: donde los griegos decían «mundo», los romanos dicen «Estado»; lo que era mito se convierte en «historia». La perspectiva universal se restringe, pero se hace más real; existe un arte burgués en la época republicana; un arte «oficial» imperial, vinculado al *princeps* y a su familia; un arte «popular».

Hasta aquí hemos resumido, quizá repitiendo sus mismas palabras, algunos conceptos fundamentales formulados por Schweitzer. Más adelante volveremos sobre la terminología de «arte popular». Pero, ahora, quisiéramos subrayar un punto que concluye una parte de cuanto se ha resumido antes: que en este arte confluyen impulsos determinantes de instancias privadas. Podemos añadir que esos impulsos no se absorben ni transfieren a una esfera universal, como sucedía incluso en la época helenística, en la que también se produjo una primera transferencia del impulso artístico de la comunidad colectiva a la esfera privada; siguen siendo explícitos y constituyen el fundamento del particular «realismo» del arte romano. Un realismo, nótese, que, en algunas de sus corrientes menores, se convierte en observación verista superficial, efímera, por tanto, y entera-

---

[3] B. Schweitzer, *Die europäische Bedeutung der römischen Kunst*, en *Vermächtnis der antiken Kunst*, Heidelberg, 1950, pp. 143-167 (reimpreso en *Zur Kunst der Antike, Ausgewählte Schriften*, Tubinga, 1963, II, pp. 198-216). Este ensayo, junto con otros del mismo autor, se ha publicado en trad. it., *Alla ricerca di Fidia*, Milán, pp. 389-408.

mente dispuesta a ceder al símbolo, cristalizándose. Sobre el término del realismo también será necesario extenderse más, profundizándolo; pero no es éste el momento. Cierto es que el gran y sublime realismo del arte griego (que, sin embargo, durante tanto tiempo se interpretó en la cultura moderna como expresión de una concepción «idealista») tiene bases mucho más profundas y sólidas que el «realismo» romano, el cual no tardó, efectivamente, mucho (ya a fines del segundo siglo del imperio) en dar paso a un predominio de los elementos irracionalistas que al cabo de un siglo operarán la transformación del arte helenístico-romano de naturalista a simbólico, preparando la transición formal de la antigüedad a la Edad Media. Hasta podría señalarse en el realismo «plebeyo» de la época republicana el germen de aquellas formas de abstracción expresiva, con tendencia al símbolo, que serán propias del irracionalismo antiguo-tardío.

Los documentos escultóricos que atribuimos a la corriente «plebeya» derivan algunas de sus características particulares de un contenido fácilmente individuable: ese contenido es la exaltación del comitente, su entrega al recuerdo de la posteridad mediante la narración, bien patente, de sus empresas, con particular atención a las que resaltan su generosidad hacia sus conciudadanos, el rango alcanzado y, sobre todo, en relación directa con el rango, las riquezas adquiridas. Tales obras son consecuencia de una voluntad expresa del comitente, que puede documentarse con algunos textos[4]. Entre éstos, la expresión más conocida y característica, hecha más explícita por el punto de irónica exageración que el texto contiene, sigue siendo el discurso que Trimalción, liberto enriquecido en el comercio y llegado al cargo de *servir* en una pequeña ciudad municipal, hace a propósito de su sepulcro (*Satiricón,* cap. LXXI). Trimalción, dirigiéndose a Abinna, colega suyo en el servirato y escultor al mismo tiempo («sevir idemque lapidarius qui videtur monumenta optimo facere», *ibídem*, LXV, 5), dice:

«¿Me estás construyendo el monumento de la manera que te he dicho? Te ruego encarecidamente que a los pies de mi estatua esculpas mi perrita, coronas, vasos de ungüentos y todas las batallas de Petraite, para que por mérito tuyo me sea deseado vivir incluso después de muerto; procura, además, que la superficie reservada a mi monumento mida cien pies al frente y doscientos a los lados. Deseo que en torno a mis cenizas haya árboles frutales de todo tipo.[...] También te ruego que esculpas las naves sobre mi monumento como si fueran a toda vela, y yo sentado en el tribunal con la toga de magistrado y con cinco anillos de oro, en el acto de entregar al pueblo las monedas de una bolsita; sabes perfectamente que ya ofrecí un banquete público en el que regalé dos denarios a cada convidado. Si te parece, incluye también los triclinios con todo el pueblo, disfrutando alegremente. A mi derecha pondrás la estatua de mi Fortunata,

[4] Véanse los *Studi miscellanei,* fascículo 10, cit.

con una paloma en la mano, mientras lleva a la perrita, teniéndola de la correa; luego aparecerá mi amigo Cicarón con numerosas ánforas bien selladas para que no se derrame el vino. También esculpirás una urna rota, y sobre ella un niño llorando. En medio habrá un reloj, de modo que todo el que mire la hora no deje de leer mi nombre. En cuanto a la inscripción, observa con un poco de atención si ésta te parece bastante adecuada: «Cayo Pompeyo Trimalción, imitador de Mecenas, aquí reposa; ausente, fue nombrado al sevirato; aun pudiendo pertenecer a cualquier decuria de Roma, sin embargo, no quiso; piadoso, fuerte, leal, se hizo de la nada; dejó treinta millones de sestercios; jamás quiso escuchar a los filósofos. Que así te ocurra también a ti.»

Todo cuanto se contiene en el programa de Trimalción, lo en-
contramos expresado en una serie de relieves procedentes precisa-
mente de monumentos sepulcrales municipales de seviros: el protago-
nista sedente en el palco del *tribunal* y el pueblo alrededor, sus libera-
lidades (banquetes, juegos, procesiones), las ánforas de vino o las
ollas llenas de aceite, el solemne funeral con ocho portadores y músi-
10 cos, todo a exaltación de la riqueza y de la posición alcanzadas des-
de la nada y con la expresa conciencia del propio ser, provinciano e
11 ignorante. Véase los relieves del monumento de Lucio Storax (Museo
12 de Chieti), del seviro Aneros Asiaticus (Museo de Brescia), de varios
monumentos destrozados y dispersos procedentes de Amiternum
(Museo de Aquila, parroquia de Pizzoli, colección privada de Pretu-
ro, Museo de Chieti). Casi todos estos relieves son objeto de la publi-
cación ya citada en nota, y todos son fechables en los cien años entre
la época de César y la de Nerón. Otros, hoy perdidos, como el monu-
mento de Umbricio Scauro en Pompeya, donde los relieves eran en es-
tuco y sólo quedan diseños decimonónicos y pocos restos *in situ;* u
otros que pueden rastrearse, desmembrados, insertos en construc-
ciones medievales y modernas. La temática siempre es la señalada
por Trimalción.

Este grupo de monumentos municipales de entre la mitad del siglo I a. de C. y la mitad del siglo I d. de C. nos documenta el establecimiento y la consolidación de la corriente «plebeya». Esta mantiene todavía más los temas de contenido y los principios de composición, que entonces se fueron fijando; pero, luego, acogerá elementos estilísticos nuevos. La categoría del arte plebeyo no permanece fijada a ciertas formas establecidas en otro tiempo (como sucede en las producciones folklóricas o populares), sino que siguen un particular proceso de evolución estilística, sólo en parte dependiente de la del arte «áulico».

El problema histórico-artístico consiste, por tanto, en ver con qué elementos iconográficos y con qué lenguaje artístico se realiza aquel programa temático desde un punto de vista general y luego en el tiempo.

Desde el punto de vista general, tiene como primera consecuencia lo fragmentario de la composición: ¿cómo unir en un mismo conjunto la escena del *tribunal* y las naves de carga con las velas desplegadas?

O bien se dividen esas escenas en muchos cuadritos independientes, o en composiciones distribuidas sin continuidad formal sobre un mismo fondo (como en el funeral de Aquila); o debe recurrirse a una 10
composición mixta de elementos heterogéneos, como hallaremos en el relieve de Ostia (cfr. *AC*, fig. 38 a). Este relieve, más tardío que el resto de los considerados hasta ahora (fin del siglo II), mezcla naves y figuras humanas en acción, edificios y estatuas, el faro de Ostia y la puerta de la ciudad de Roma, e inserta el gran ojo apotropaico, enteramente abstracto. Al obrar de ese modo, sin embargo, se rompe el tejido lógico, racional, que es esencial en la tradición formal helenística y, aunque la forma realista se mantiene en las representaciones particulares, se introduce ya el elemento irracionalista que elimina todo objeto de la realidad concreta, convirtiéndolo en símbolo. Esa posibilidad de transformación del dato objetivo en símbolo, que vemos de modo explícito en el relieve de Ostia, más tardío respecto al grupo de monumentos del Abruzzo, es, sin embargo, inherente desde el principio a la particular concepción que preside esta concepción artística precisamente porque las cosas representadas no valen objetivamente por sí mismas, sino sólo del significado, que tiende a ejemplificar. Es ésta una característica que trae consigo importantes consecuencias. Así se abre, efectivamente, el camino a la representación, que tanto peso adquirirá en el arte cristiano y medieval. La calidad y cantidad de elementos trascendentales que penetran en el arte antiguo-tardío y que luego predominan en el arte medieval, estarán en relación con ideologías llegadas a Roma del Oriente; pero la posibilidad de su manifestación artística se preparó en el ambiente genuinamente romano del «arte plebeyo».

Pero en el texto del *Satiricón* también hay alguna otra cosa. Cuando Trimalción recomienda que se le represente sentado en el *tribunal,* en la majestad de su cargo, pero que se distingan sus cinco anillos de oro y la bolsita con las monedas, en cierto modo insta al escultor a abandonar la corrección anatómica propia de la tradición orgánica del helenismo, y a dar a la mano con los anillos y a la bolsita dimensiones antinaturales, exageradas, para que resulten evidentes. De tales sugerencias nacen las desproporciones que sustituyen las relaciones de medida naturalista por una proporción de relación «jerárquica» (como solemos decir), que da mayor desarrollo a lo que parece más importante. En ese sentido se halla la explicación sobre la posibilidad de que se admitan las dimensiones anormales de las cabezas de los comitentes en el relieve ostiense de las carreras en el circo (por 15
citar un ejemplo muy conocido); así se explica el empequeñecimiento de las figuras en torno al protagonista y la reducción a proporciones mínimas, también *simbólicas,* de los animales sacrificiales en el ara de Ragona (Milán, Museo Arqueológico) y de tantos otros monumentos análogos. La importancia que se otorga a la cabeza, también representada aisladamente o amputada, es notoria en el ambiente itálico-etrusco y en el céltico. Pero el hecho de que esa remota importancia pueda producirse en la representación artística, a pesar del

predominio del correcto naturalismo helenístico, se debe al particular enfoque por el que se determina los contenidos y los temas en esta corriente artística.

Esa insensibilidad hacia el respeto de las proporciones naturalistas y, esencialmente, hacia la organicidad de las formas expresadas, es un elemento característico y particular del arte «plebeyo»: jamás se encuentra en el arte romano «áulico» y oficial hasta la época de Cómodo; pero se encuentra en el arte romano provincial, conectado con el «arte plebeyo» y casi dependiente de él, y en el arte antiguotardío, del que es una continuación y, en cierto modo, una consecuencia. Las raíces de ese lenguaje particular, que a nosotros nos parece insensible (¡o incapaz!) si lo miramos desde el punto de vista helenístico, pero que tiene su coherencia lógica, están en la antigua cultura itálica, que nos da monumentos como la cabeza de Pietrab-
21-22 bondante, la terracota de Triflisco o las figuras encogidas en las tapaderas de las urnas etruscas: documentos de verdadera indiferencia hacia la cohesión formal naturalista de las distintas partes de una figura. (Y para la etnología un tema de investigación sería estructurar la tentativa de establecer hasta qué punto existen conexiones entre este particular gusto itálico y el del área céltica europea, análogo y en la misma dirección.)

Sin embargo, se tiene en cuenta que, en el ámbito etrusco, ese rechazo de la relación orgánica de las dimensiones se manifiesta exclusivamente en las tapaderas de las urnas y de los sarcófagos, o en aquellas composiciones que, como precisamente las figuras en las tapaderas, no poseían un precedente helenístico directo en el que fijarse. En los relieves de las urnas y de los sarcófagos de tema mitológico, jamás se encuentra lo que llamamos método de proporciones «jerárquicas», a pesar de que con frecuencia se advierta la inobservancia de las proporciones canónicas dentro de las figuras. Esto nos hace suponer que, en el ámbito etrusco, el acento en las desproporciones desciende de la voluntad en forzar la expresión («expresionismo», hemos dicho) y no, como en el «arte plebeyo» de época romana, por una concepción programática que impulsa la realidad hacia el símbolo. Además, nos confirma que de las dos raíces[5] del arte romano, helenística, una, y local, la otra, ésta se busca en el terreno itálico y no (como a menudo se ha repetido) en el específicamente etrusco.

Pero debemos volver, una vez más a Trimalcón. Cuando éste sugiere la composición de la urna rota y del niño llorando, aparece una simbología que ya no es personal, sino genéricamente y perteneciente al extendido repertorio iconográfico que tiene sus raíces en la tradición helenística. En los relieves existentes, también tenemos documentos de ese elemento helenístico culto.

Por consiguiente, en estas esculturas conviven elementos

---

[5] G. Kaschnitz-Weinberg, *Die zweifache Wurzel der römischen Kunst,* en *Das Schöpferische in der römischen Kunst (Römische Kunst,* I), Reinbeck-Hamburgo, 1961, pp. 42 y sigs. (Rohwolts Deutsche Enzyklopädie).

artísticos de tradiciones diversas que raramente se funden en nueva unidad, cómo es evidente, por otra parte, en una producción cuyos objetivos son de carácter bastante más inmediato, práctico, que artístico-estético. Junto a elementos recibidos de la tradición helenística, hay otros nuevos, característicos del acervo del arte romano. En una consideración más precisa, los de ascendencia helenística se revelan, a su vez, como descendientes de dos tradiciones distintas: una que se remonta a la recepción del helenismo producida en el arte itálico prerromano (en Apulia, en Campania, en Etruria, en el propio Lazio) y que constituye un difundido lenguaje común de la provincia itálica; la otra, de posterior recepción, más culta, partícipe de la directa aportación helenística que los artistas griegos llegados a Roma introdujeron como elemento esencial del arte romano a partir de la mitad del siglo II. Hay que notar y tener presente que en el «arte plebeyo» no se encuentra el reflejo del neoaticismo predominante en la Roma de Augusto, con sus refinamientos intelectuales, cuya expresión característica fue el estilo arcaico. Por esta vía, el neoaticismo augustal se revela como una corriente que se mueve en los límites de los ambientes artísticos oficiales de la urbe y que no se convierte en un lenguaje que el arte romano hubiese desarrollado después de hacerlo suyo.

Aun aceptando elementos más recientes, el acervo «plebeyo» se vale esencialmente de datos formales helenísticos anteriormente introducidos, en el mismo momento de su formación, en la traducción artesana itálica: de éstos tenemos un espléndido repertorio que se va de los relieves tarentinos a los sarcófagos chiusinos y tarquinenses, a las urnas volterranas y perusinas. (Todo un material que todavía espera ser estudiado, no desde la óptica del arte itálico o etrusco, sino desde el punto de vista de la historia del arte helenístico y de su difusión en la península itálica.)[6]

Volverán a preguntarnos cómo se pretende prestar atención ahora al venero del «arte plebeyo», sin duda subalterno, aun reconociendo su valor, con frecuencia escaso en cuanto a la calidad, y su carácter más práctico que artístico. Podremos responder que no estamos a la busca de una estética, sino de una historia, y que en una investigación histórica todo elemento, todo dato, especialmente si es un dato vivo, espontáneo, tiene valor. Y ya sería respuesta suficiente. Pero, además, había que demostrar, si fuese necesario, que nuestro interés no tiene absolutamente nada que ver con la predilección hacia las expresiones primitivas, incultas y espontáneas que las tendencias irracionalistas y contrarias al historicismo, actualmente predominantes en tantos sectores de la cultura contemporánea, han llamado a escena. Quien escribe se encuentra, por el contrario, en consciente oposición contra tales tendencias de la cultura contemporánea, y sostiene que la lucha contra la razón no es compatible con la interpretación

[6] Véanse las experiencias recogidas en *Etruschi e Italici...*, cit.

historicista de los hechos humanos; por ello, no se halla en absoluto en una posición de «vanguardia».

Para justificar más ampliamente el interés hacia este venero artístico, nos parece suficiente la problemática que plantea respecto a la producción prerromana itálica y helenística, dada la situación completamente preliminar todavía en que se halla la historia de la formación del arte romano. Pero, además, está el reconocimiento de que ciertas fórmulas iconográficas y ciertas soluciones formales, que nacen en ese venero secundario del arte romano, volverán a encontrarse como elementos fundamentales en la constitución de la forma antiguo-tardía: es decir, como elementos fundamentales del tránsito, tan insuficientemente aclarado y tan discutido todavía, de la antigüedad a la Edad Media en las artes figurativas[7].

Del mismo modo, por lo demás, las formas y los elementos del *sermo plebeius* residirán en lo más hondo del latín tardío y de su sucesiva transformación en «vulgar». Análogamente, en cuanto a la valo-
16-17 ración histórica del «arte provincial», el reconocimiento del valor de la corriente plebeya del arte romano parece de un interés nada secundario; por otra parte, los portadores del «arte provincial» pertenecen
18-19 a las mismas categorías subalternas de soldados, colonos, libertos, pequeños magistrados, que se valen del «arte plebeyo». No sucedía de otro modo, sin embargo, respecto a la lengua latina plebeya, que predominaban en los ambientes militares. A su vez, el arte de las provincias europeas fue elemento constitutivo del arte medieval occidental, que apareció como arte de carácter popular (si se excluye el renacimiento carolingio. Pero sobre ese tema habrá que volver en otra ocasión). Por tanto, la corriente artística «plebeya» se plantea históricamente como un elemento protagonista.

La primera alusión explícita a uno de los aspectos esbozados más arriba, respecto al arte antiguo-tardío, partió de Rodenwaldt en su artículo *Römische Reliefs, Vorstufen zur Spätantike*[8]. Pero Rodenwaldt no vio las vastas relaciones implícitas y permitidas por su observación, y se detuvo en la comprobación de analogías de soluciones formales y en el comcepto y terminología de «arte popular», que sólo contradijeron algunos que no aceptaban la existencia de un arte popular romano; pero se aceptó de modo general y se introdujo poco a poco en nuestros estudios.

En consecuencia, queda explicar por qué ese concepto y esa terminología no nos parecen hoy ni precisos ni suficientes para definir el fenómeno artístico que hemos descrito sumariamente.

¿Qué valor puede tener, entretanto, la expresión corriente de «arte popular» en el ámbito del arte romano? La crítica romántica entendió «arte popular» como expresión de una supuesta manifestación colectiva del «alma popular» y, por tanto, como expresión absoluta y espontánea de lo poético. Sabemos que eso tiene escasa correspon-

[7] Véanse las conclusiones alcanzadas en *Roma. La fine dell'arte antica*, cit.
[8] Jahrbuch, LV (1940), pp. 12-43.

dencia en la realidad histórica. La crítica posromántica, idealista, entendió «arte popular» como un arte inferior en el que reconocen, repetido hasta el agotamiento, esquemas y temas surgidos en el arte que en una época se llamó arte culto o «arte grande», y que ahora se llama «arte», sin adjetivo contrapuesto a «no-arte».

El «arte popular» es, pues, una manifestación rica en patrimonio cultural desclasado (*gesunkenes Kulturgut*), carente de desarrollo autónomo y de continuidad de existencia en cuanto llegaban a faltar los modelos. Actualmente, se entiende, aunque no por todos, que esta interpretación tampoco es suficiente, y que una auténtica y verdadera corriente cultural se forma cuando se alcanza una conexión de contenido entre la expresión artística y el grupo social que la produce, y que tal conexión lleva aparejada no una situación estática, sino una situación dinámica, de desarrollo. El término «arte popular» adquiere, por tanto, una amplitud que de cuando en cuando es conveniente delimitar históricamente. Por eso sentimos la necesidad de dar al venero artístico del que nos estamos ocupando una determinación más precisa, más circunscrita al auténtico fenómeno histórico que representa. Indudablemente, encontramos en él residuos vulgarizados del lenguaje culto, *gesunkenes Kulturgut,* pero no sólo éstos: hallamos fórmulas y expresiones que en este ámbito cultural le son exclusivos (como las «proporciones jerárquicas»); y debemos afirmar que el lenguaje formal que ello constituye, encuentra un hueco y una continuidad histórica, y, junto a otras aportaciones, se sitúa como fundamento de la gran crisis del arte occidental, a través de la cual la antigüedad se transforma en Edad Media. Hay, pues, motivos suficientes, de carácter crítico e histórico, para dar a esa corriente artística un nombre que no pretende ser (lo repetimos) determinación sociológica por encima de todo, sino antes que nada definición y distinción crítica e histórica; un nombre, el de «arte plebeyo», que corresponde al ambiente histórico dentro del que se constituye y que tenía plena conciencia de sí, como demuestra perfectamente la historia romana y la lectura de los historiadores latinos.

También abarca, respecto al término de «popular», la distinción jurídica entre *populus* y *plebs,* que difieren «como el género de la especie», porque por *populus* se entiende «universi cives, connumeratis etiam patriciis et senatoribus», mientras que bajo la definición de plebe, senadores y patricios quedaban excluidos (*Institut.* I, 2,4). Ahora bien, la producción artística «oficial», «áulica», que afrontaba los grandes temas artísticos, era precisamente la dirigida, querida y promovida por el Senado, por los patricios, por el *princeps.* Con frecuencia, su realización corrió a cargo de artistas de formación cultural griega, griegos, asiáticos y sirios. Mientras creemos que la otra producción, promovida por y para los que formaban las categorías de la *plebs,* que no comprendía a patricios ni senadores, puede atribuirse con razón y coherencia plena el término de «arte plebeyo», sustituyendo el término ambiguo e impreciso de «arte popular».

SEGUNDA PARTE

CONTINUIDAD HELENISTICA Y SURGIMIENTO DE AUTONOMIAS CULTURALES EN LA EPOCA IMPERIAL

FORMACION Y DISOLUCION DE LA «KOINE» HELENISTICO-ROMANA*

Introducción. Es necesario dejar sentado que no trataré este tema desde una perspectiva histórica general, sino desde el punto de vista de la forma plástica. Esto es, desde el punto de vista del modo de la constitución original y de la disolución final de la forma artística creada por el helenismo, tratando, si es posible, de señalar las directrices a través de las que se han desarrollado estos fenómenos: formación y disolución.

La cultura artística de la Grecia clásica, desarrollada durante los siglos VI, V y IV, interesó, tras la conquista de Alejandro de Macedonia, toda la faja mediterránea, penetró en Mesopotamia e Irán, y entró en contacto con las zonas periféricas de la India. Ante diferentes condiciones sociales, económicas e ideológicas, esa cultura artística cambió de aspecto, adaptándose a las nuevas exigencias y asumiendo una nueva forma plástica y un nuevo lenguaje artístico que, en cuanto atravesado por inflexiones diferentes, conservó, a pesar de su enorme difusión, una unidad sustancial.

A partir de Droysen, a esa nueva expresión artística se le denomina «helenística». Lo que sorprende es el enorme poder de penetración del arte helenístico, que triunfó sobre toda corriente artística precedente (al principio sin recibir de ella, en apariencia, elemento alguno).

Sin embargo, los términos «helenismo» y «helenístico» contienen un doble significado. Si se considera exclusivamente su significado

---

*En el texto leído en el VIIIe Congrès International d'Archéologie Classique, Paris, 1963, *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures periphériques,* París, 1965, pp. 443 sigs., sólo se incluyeron, para su publicación en las *Atti* (que en adelante citaremos como *Actes VIIIe Congr.),* notas bibliográficas. La traducción italiana del texto francés se debe a Fausta Villari, que agradezco efusivamente. Para las bibliografías generales y para las ilustraciones, se remite al *EAA*. Las ilustraciones que acompañan al texto sólo reproducen una selección limitada de las mostradas en diapositivas durante la conferencia y mencionadas en las notas.

cronológico, este fenómeno puede encerrarse en límites temporales suficientemente precisos, comenzando por la muerte de Alejandro (o, mejor, quizá, por la extraordinaria empresa de la conquista del imperio aqueménida) hasta que la herencia de Alejandro pasó definitivamente a manos de los romanos. Por tanto, del 323 (o 334) al 31 a. de C., asumiendo como fecha final la batalla de Accio. Son límites rigurosamente exactos. Pero si se considera el término «helenístico» como definición de cierto modo de concebir la forma en las artes plásticas, tal término tiene una extensión que supera los límites cronológicos indicados porque la tradición artística del helenismo mantiene su valor hasta el siglo III, por lo menos[1]. Sólo después de ese fin cronológico es cuando empiezan a notarse grietas en sus estructuras, que hacen presagiar una ruptura más profunda y el final.

1. Será útil, antes que nada, tratar de determinar lo que representa el helenismo como particular concepción de las formas visibles en la historia del arte antiguo, y localizar algunas de las razones históricas que han determinado o, cuando menos, favorecido, el carácter completamente específico de industria artística asumido por la producción de obras de arte durante el helenismo. Creo que precisamente en ese carácter de industria artesanal, favorecido por la particular estructura de la sociedad helenística, puede localizarse una de las múltiples causas de la extraordinaria fuerza de penetración y de difusión de esa concepción artística. Esa fuerza es precisamente lo que, después de sustituir a todas las culturas artísticas existentes en los países conquistados, permitió que ese arte representara un papel determinante, tanto en la cultura del mundo antiguo como en la del mundo moderno. Efectivamente, la concepción helenística de las formas siempre sobrevive en múltiples expresiones del arte carolingio y gótico; tal concepción también caracterizará la visión de la antigüedad del Renacimiento italiano y del Renacimiento europeo, transmitida a través de la herencia de Roma.

El descubrimiento de los valores del arte griego arcaico y también del más antiguo arte clásico, del que , para entendernos, va de Fidias a Lisipo, de Polignoto a Filóxenos de Eretria, es un descubrimiento relativamente reciente de la crítica moderna. El carácter griego que ha alcanzado la cultura europea por lo que respecta a las artes plásticas hasta la mitad del siglo pasado, ha sido el que llegó a formarse durante el helenismo.

Durante más de seis siglos, la supremacía de la forma helenística en la antigüedad ha sido indiscutible. Y en las culturas periféricas, respecto a los centros vivos de la producción artística del helenismo, puede decirse que ha habido más incomprensión hacia esa forma artística que verdadera y auténtica oposición.

Si tratamos de comprender por entero las características principa-

[1] Esta opinión difiere sustancialmente de la tesis expuesta en este congreso por K. Schefold (cfr. *Actes VIII[e] Congr.*, pp. 403-406).

les del arte helenístico, debemos realizar un esfuerzo inicial: el de sustraernos a una costumbre, derivada de una tradición secular, que aún hoy nos lleva a entender el naturalismo helenístico como la forma más correcta y lógica de las artes plásticas. Esa tradición ejerce poder sobre nosotros que aún hoy nos induce a clasificar como arte «primitivo» o «bárbaro» a toda forma artística de la antigüedad que se distinga de modo evidente de la forma helenística y que no se adapte a sus reglas. Al vivir en una época que ha descubierto los valores del arte abstracto e informal, debería sernos más fácil de lo que ha sido para las generaciones precedentes liberarnos de esos esquemas, adquiriendo una actitud más rigurosamente histórica: la actitud propia de las civilizaciones que aún no habían conocido el helenismo.

La forma helenística tiene sus raíces más hondas en la rica cultura clásica. Lisipo fue al mismo tiempo el último gran escultor clásico y el primer artista helenístico.

Se relaciona a Policleto tanto con la investigación de un canon de las proporciones como con una solución más moderna de los problemas fundamentales que los grandes artistas del siglo V, Fidias en primer lugar, se habían planteado: la disposición de las formas en el espacio y el colorismo en las formas plásticas. Pero Lisipo va más allá del arte clásico en el momento en que declara: «los antiguos representaban a los hombres tal como son, yo como parecen ser» (ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse, Plin. *Nat. Hist.* XXXIV, 61,9).

Con estas palabras da Lisipo una importancia principal tanto a la personalidad del artista con su particular modo de «ver», como a las leyes de la óptica y, en consecuencia, a sus ilusiones, que Platón aborrecía[2].

De ese modo, el arte del helenismo tuvo la posibilidad de desarrollar una de sus características más evidentes: las formas visibles colocadas dentro de un espacio ilimitado en el que pueden disponerse y desplegarse sin constricción alguna y de modo enteramente naturalista.

En escultura, la libertad espacial siempre va acompañada, no obstante, del exacto conocimiento de límites no traspasables, y tales límites vienen dados por la corrección de las proporciones anatómicas y de lo que yo llamo «organicidad» de la forma naturalista; es decir, la cohesión, conjuntamente física y lógica, entre las partes que constituyen un organismo humano o animal, al igual que una forma vegetal. De esos principios, cohesión formal y libertad espacial, se desprende una de las características más evidentes del helenismo: la elegancia de la forma, su refinamiento y ductilidad, la continuidad formal de esa ductilidad y la aparente facilidad en la obtención de tal

---

[2] R. Bianchi Bandinelli, *Osservazioni storico-artistiche a un passo del «Sofista» platonico,* 1955, en *AC,* pp. 153-171. Todos los pasajes de Platón referidos a las técnicas artísticas se citan en EAA, s.v. *Plotone e Aristotele* (F. Adorno). Cfr. también F. Adorno, *Studi sul pensiero greco,* Florencia, 1966.

resultado, tanto en los detalles como en la comprensión de conjunto[3].

Esas cualidades no son casuales, sino que representan el punto de llegada de las búsquedas plásticas por las que a partir del siglo VII, se aventuraron generaciones de artistas griegos, con la rara coherencia y el equilibrio entre inspiración y reflexión que constituye la grandeza del arte clásico griego. Esas cualidades tuvieron un extraordinario poder de penetración en las culturas periféricas con las que el arte griego de la época helenística entró en contacto, ayudado por la autoridad de la técnica de los artistas capaces, en escultura, de constreñir el mármol o el bronce a cualquier exigencia y, en pintura, de simular a través de la perspectiva, de los *trompe-l'oeil* que debían parecer milagrosos a los que no conociesen el largo y tortuoso camino recorrido por el arte griego para llegar a ese resultado. Pero también hay que tener en cuenta que, cuando todos estos elementos no llegaban a ejercer una poderosa atracción sobre el espectador, podía generarse, por contraste, una aversión y una negación total. Volveremos sobre este tema.

2. Por ahora, es más urgente tratar de precisar, si es posible, el camino a través del cual el arte griego helenístico llega a adquirir las características que hemos indicado y que constituirán la amplia «*koiné*» del helenismo.

Sin entrar en detalles sólo podemos mencionar las profundas transformaciones sociales y económicas consiguientes a la conquista de Alejandro del enorme imperio aqueménida; pero subrayaremos al menos dos aspectos, objeto de frecuentes estudios históricos[4]. El primero es que la civilización helenística fue esencialmente urbana, que posteriormente acrecentó la distinción característica de la civilización griega clásica y de la antigua civilización mesopotámica. El otro es el carácter mercantil de esa civilización, cuya economía se basaba en una extraordinaria red viaria de tráfico y de comercio. De ello se desprende uno de los elementos de diferenciación entre el arte helenístico y el arte griego clásico: su transformación en industria artística, alcanzada a través de nuevas técnicas que hacían posible la producción en serie de objetos de artesanía de gran calidad artística. Ese tipo de producción se basa en la difusión, por medio de moldes, de un modelo o de sus variantes, en relieve y en bulto redondo. Así,

---

3 Las características del arte helenístico aquí mencionadas se han ilustrado en el congreso con las consiguientes diapositivas: estatua de bronce de muchacho a caballo del Cabo Artemision, en el Museo Nacional de Atenas (cfr. *EAA*, III 1960, figs. 1332-1334); estatuilla de joven músico negro, París, Bibliothèque Nationale (J. Babelon, *Choix de bronzes de la Collection Caylus*, París-Bruselas, 1928, figs. XXIII-XXIV, p. 55; cfr. aquí la fig. 7).

4 J. G. Droysen, *Geschichte des Hellenismus*, 2 vv., Gotha, 1836-1847; M. Rostovtzeff, *The Social and Economic history of the Hellenistic world*, 3 vv., Oxford, 1941, 1953² (trad. it. Florencia, 1966, 1974); cfr. para la bibliografía *EUA*, s.v. *Ellenistico* (A. Adriani).

era posible reproducir ilimitadamente las terracotas, los apliques ornamentales en bronce, los «emblēmata» de las obras de toréutica, 8-9
etc., dándoles, de ese modo, una enorme difusión. La concentración del poder económico (que a veces cobra aspectos parangonables al capitalismo moderno) tiene como consecuencia que la producción artística ya no esté determinada por las decisiones colectivas de asambleas de ciudadanos, como solía suceder en la *polis* griega. La relación productiva se desenvuelve exclusivamente entre un particular, que encarga, y el artista, que ejecuta: el particular tanto podía ser un soberano como un coleccionista; y el artífice, un artista independiente o el jefe de un taller.

Por otra parte, el arte aqueménida, como todo arte desarrollado anteriormente en el territorio iránico y mesopotámico, había sido un arte al servicio del príncipe y de una reducida clase dirigente, acentuando así su carácter religioso, por un lado, y, por otro, su carácter aristocrático y precioso, atestiguado por las obras de orfebrería y de platería que nos han llegado en gran número. Tales objetos preciosos constituyen los precedentes de la toréutica helenística, de la que quedan escasos ejemplares, pero cuya existencia y sorprendente abundancia conoceremos a través de la descripción de autores griegos y latinos, y de la que también dan testimonio las imitaciones de época romana desde el fin de la república al imperio bizantino[5].

Las características recordadas —que resulta superfluo precisar más— presuponen un factor complementario que tomamos en consideración: el carácter esencialmente laico del arte helenístico, que con frecuencia se arropa en erudición mitológica, pero jamás está animado por un sincero sentimiento religioso o incluso solamente ético. La laicización del arte, iniciada con los primeros sofistas, es ya un hecho consumado. Podría decirse que tal carácter laico confirió al arte helenístico la mayor libertad de expresión, mientras la tradición artesanal mantenía la continuidad de su desarrollo. Es suficiente enunciar esas características para concluir que el arte helenístico es esencialmente un arte culto y refinado que quizá llegue a excesos de intelectualismo y racionalidad, como, por ejemplo, en la exaltación, absolutamente intelectual y literaria, de las escenas de la vida pastoril o de paisaje rústico, interpretadas idílicamente como reacción ante el exceso de refinamiento de la vida ciudadana. La evolución del arte europeo a partir del Renacimiento nos ha acostumbrado a considerar las escenas bucólicas como temas habituales y de puro en-

---

[5] Fuentes literarias para la toréutica helenística en oro y plata: *pompè* de Tolomeo II (279 c. a. de C.); Athen. V, p. 196a, 25 sigs. (Overbeck, 1990); *pompè* de Antioco IV (entre el 168 y el 163 a. C.): Athen. V, 194c, 22 sigs. (Overbeck, 1991). Restos de plata transportados a Roma (del 209, saqueo de Taranto, al 61 a. de C., victoria de Pompeyo); Liv. XXXVII, 16, 7; XXXIV, 52, 4 sigs.; XXXVII, 59, 3; XXXIX, 6, 7 sigs.; XLV, 39, 5 sigs.; Plin. *Nat. Hist.* XXXIV, 139; XXXVII 12. En este cuadro hay que recordar los discursos de Cicerón contra Verre. Véase también en *EAA, s.v. Toreutica* (E. Simon). Cfr. ahora F. Coarelli, *Arti minori,* en *La cultura ellenistica (Storia e civiltà dei Greci,* V, 10), Milán, 1977, pp. 514-535.

tretenimiento[6]. Por consiguiente, para la mentalidad moderna resulta difícil comprender cómo ese tipo de representación podía suscitar un sentimiento de estupor y casi de escándalo hacia aquellos pueblos de la antigüedad que no hubieran entrado en contacto habitual con el helenismo. Semejante fenómeno no es imaginable en el arte de los celtas, ni en el de los pueblos de las estepas, ni tampoco en el arte de la Italia prerromana[7].

Por otra parte, también a causa del excepcional carácter de su naturalismo, que hacía aparecer a los productos artísticos como una especie de nueva naturaleza más elegante, dotada de mayor verismo y fantasía a la vez, es como el arte helenístico impuso su forma en todos los países con los que entró en relación.

3. Respecto a la cultura helenística, es necesario distinguir el mundo periférico en una zona oriental y en una zona occidental. Adelantamos que la parte oriental (Mesopotamia, Irán, Egipto) fue sede, en los milenios precedentes, de elevadas civilizaciones artísticas, mientras que la parte occidental sólo creó formas artísticas que podrían clasificarse como manifestaciones sustancialmente no cultas, en cuanto dotadas de una sensibilidad plástica a veces muy viva. Creo que podemos definir como «no cultas» a aquellas manifestaciones artísticas que nunca llegaron a plantearse con razonable claridad el problema de la forma plástica y a resolverlo según una línea de desarrollo interno, continuo y lógicamente concatenado. Precisamente en esa investigación de una lógica interna es donde se comprometió el arte griego, arcaico y clásico, desarrollando constantemente una forma distinta de la precedente; permitiéndonos definir de ese modo las evoluciones estilísticas. En el arte no culto de Occidente sólo existe un fenómeno análogo en algunos casos, cuando tales formas artísticas entablaron contacto con el arte griego; cosa que sucedió, en casi todas partes, en una época ya más lejana, digamos alrededor del siglo VIII, y con muy amplia difusión en los siglos VII y VI.

Para ilustrar mejor mi tesis, baste recordar que el establecimiento de una cronología de obras de arte occidentales que se base en factores estilísticos, sólo es posible a través de la confrontación con las formas griegas, ya que únicamente en Grecia se verificó ese desarrollo lógico que permite establecer una fecha aproximada sobre la base de elementos formales. Ello es válido incluso en lo que concier-

---

6 Diapositivas mostradas en la conferencia: *rhytòn* aqueménida en oro, siglo V, de Amadan, al Museo de Teherán; *EAA*, IV (1961), fig. 243; Catálogo de la Exposición *7.000 Ans d'Art en Iran*, París, 1961-62, n. 664, fig. LVII; copa de plata (n. 1) de la Casa de Menandro en Pompeya, con representación de remero en una barca; A. Majuri, *La Casa del Menandro*, Roma, 1933, fig. XVI; *EAA*, v. *Toreutica;* relieve con campesino que lleva una vaca lechera, Munich, Glyptothek, *EAA*, III (1960), fig. 339.

7 Una selección de obras representativas del gusto del arte de la Italia meridional, más intacta de influencia griega, puede verse ahora en la obra preparada por A. Giuliano y por mí, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milán, 1973, *Les Etrusques et l'Italie avant Rome*, París, 1973.

ne a la cultura artística etrusca, la más rica y viva del Occidente mediterráneo.

Examinaremos ahora algunos ejemplos del contacto entre la forma refinadamente culta del arte helenístico y la forma occidental, que siguió siendo fundamentalmente «no culta», a pesar de los frecuentes contactos con la civilización griega, arcaica y clásica. Pero hay que convencerse de que los contactos entre las formas artísticas no dan lugar a resultado estable alguno si anteriormente no van precedidas y acompañadas de una toma de conciencia de los problemas de la expresión artística, de modo que el encuentro represente un método para realizar aquellas formas artísticas cuya exigencia ya se advertía. El arte jamás se transmite por un «contagio» pasivo, sino sólo mediante una fecundación pretendida y alcanzada en una conjunción ideal. Por tanto, sería aconsejable una utilización algo más prudente del término «influencias artísticas».

4. Planteadas estas premisas, examinemos algunos ejemplos de ambiente itálico. (Se entienden como itálicas aquellas culturas desarrolladas en la península al sur del arco de los Apeninos, mientras que las culturas desarrolladas más al norte hasta la tardía época imperial se refieren a las culturas de la Europa central y balcánica.) Hay que distinguir, además, entre los productos artísticos del ambiente itálico, aquéllos en que el arte itálico «no culto» se encuentra en un estadio más o menos puro, y aquéllos en que puede descubrirse una asimilación parcial de formas griegas, y aquéllos que no son sino la transcripción de un original griego al lenguaje propio de una u otra provincia itálica[8].

Una cabeza en piedra caliza del Museo de Chieti, procedente de 21
las excavaciones de Pietrabbondante, en Abruzzo, representa un

[8] Para el problema del arte itálico, cfr. *EAA*, v. *Italica arte* (g. Colonna, R. Peroni). Añado una selección bibliográfica: Santuario de Garigliano, P. Mingazzini, *Mon. Lincei,* XXXVII (1938), col. 760 sigs.; esculturas en toba de Capua, A. Adriani, *Cataloghi illustrati del Museo Campano,* I, *Sculture in tufo* (1939); para el arte de Piceno, P. Marconi, *Mon. Lincei,* XXXV (1935); Guerriero di Capestrano, G. Moretti, *Il guerriero italico di Capestrano,* Roma, 1936; A. Boethius, en *Die Antike,* XVII (1941), pp. 177 sigs., pp. 183 sigs.; S. Ferri, en *Bollettino d'arte,* XXXIV (1949), pp. 1 sigs.; M. Pallottino, en *Archeologia classica,* I (1949), pp. 208 sigs.; Testa di Numana, P. Marconi, en *Bollettino d'arte,* XXVIII (1943), pp. 481 sigs.; Estelas de Novilara, A. von Salis, en *Sitzungsberichte d. Heidelb. Akad. der Wissenschaften,* I (1936-37); cabeza de Triflisco, M. Napoli, en *La parola del passato,* 1956, pp. 386 sigs. En general, G. Q. Giglioli, *Bronzetti italici ed etruschi d'arte popolare,* en *Archeologia classica,* IV (1952), pp. 174 sigs. R. Rochette, *Fouilles de Capoue,* Paris, 1853, p. 35; G. Minervini, en *Bull. Arch. Napolitano,* n.s. VI (1857-1858), p. 189; G. von Kaschnitz-Weinberg, en *Studi etruschi,* VII (1933), pp. 135 sigs.; id. en *Röm. Mitt.,* III (1950), pp. 148 sigs.; id. *Handbuch der Alter tumwissenschaft,* VI, 2 (1950), pp. 384 sigs.; G. V. Merhart, *Donauländische Beziehungen der Früheisenzeitlichen Kulturen Mittelitaliens,* en *Bonner Jahrbücher,* CXLVII (1942), pp. 1 sigs.; R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica,* Florencia, 1950[2], pp. 117 sigs.; A. Boethius, en *Atti del I Congresso internazionales di preistoria e protostoria mediterranea,* Florencia, 1951. Véase, además, para documentaciones ilustradas y otra bibliografía, la obra de A. Giuliano y mía, cit.

ejemplo característico de arte itálico no culto. A pesar de una extraordinaria intensidad expresiva, obtenida con medios muy simples, la total ausencia de selección estilística, a falta de otros datos arqueológicos seguros, hace imposible toda clasificación cronológica. Fijada por algunos en el siglo V, me inclinaría a desplazar la fecha al siglo II-III. Las mismas tendencias se encuentran, con una inflexión algo más culta, en la estatuilla en bronce de un guerrero «samnita» conservada en el Louvre[9].

22 Junto a estos restos, hay una cabeza en terracota procedente de Triflisco en la que se obtienen notables resultados expresivos con una plástica simplificada al máximo y una técnica improvisada. En el
23 Museo de Capua se halla una estatua femenina en terracota, de extraordinario realismo en la ejecución del cuerpo[10]. Al tiempo que el realismo de esa estatua (que da lugar a formas parangonables a cierto arte moderno), alcanza la carga expresiva de los dos ejemplos precedentes, está como suavizado por una evidente asimilación de la forma griega, reconocible en la plasticidad global del conjunto corpóreo, anatómicamente correcta, acentuada también por cierto clasicismo de la cabeza. La imagen se vincula a una numerosa serie de terracotas halladas en el santuario de Capua, permitiendo fecharla, pues, en torno al siglo II.

Sin detenernos en descripciones, mencionaremos las conocidas
24 imágenes de las *matres* de Capua. A través de formas, primitivas geometrizadas, de gran expresividad, se llega también a formas de realismo que se concentran en tipos que representan a una antigua civilización campesina[11]. O bien, recordaremos la estatua cineraria etrusca, procedente del territorio de Chiusi, y conocida con el nombre de *Mater matuta,* conservada en el Museo de Florencia[12]. Estas esculturas denuncian una asimilación de la iconografía griega, precisamente la de la *koutròphos* sentada, más directa en la estatua etrusca, que es dos siglos anterior, más indirecta en las estatuas de la Campania samnita; ello se debe al hecho de que la cultura etrusca se enriqueció por siglos de relaciones con Grecia y sus colonias occidentales. Sin embargo, al examinar el mismo tema iconográfico de la mujer sentada en el arte helenístico[13] se hará mucho más claro lo que hemos dicho a propósito de un arte intelectualizado y refinadamente elegante y urbano en comparación con el arte itálico que, por su tosquedad, podríamos definir como «popular» o «plebeyo».

---

9 *EAA,* IV (1961), fig. 314; R. Bianchi Bandinelli-A. Giuliano, *op. cit.,* figs. 287-288.

10 La estatua ya no está ni en el Museo de Capua ni en el Museo Nacional de Nápoles; parece que quedó destruida durante la guerra.

11 Ver otros restos, figs. 144, 145, 279, en R. Bianchi Bandinelli-A. Giuliano, *op. cit.*

12 Estatua funeraria de Chianciano, en Florencia: P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca,* Florencia, 1927, II, cuadro 138, fig. 356.

13 Diapositivas: réplica de la estatua sedente de Musa (Urania) del Museo Nacional romano, Roma. Foto Alinari 30172 (mismo tipo, en Frankfurt, G. Lippold, *Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie,* III, 1), Munich, 1950, cuadro 106, 1.

Examinemos algunos sarcófagos etruscos de los siglos II y III en los que es evidente la dependencia directa de los modelos helenísticos. En un sarcófago de Chiusi[14], hay una escena de batalla entre griegos y gálatas (tema bien conocido en Pérgamo), encuadrada por un motivo arquitectónico: un friso sostenido por dos piedras con capital jónico. Sin embargo, el escultor ha introducido, en los dos márgenes de la escena, dos demonios alados con antorchas, claramente reconocibles como Lasha (o, más exactamente, Vanth), típicamente etruscos, y un tercer demonio en el centro de la batalla. Estas figuras no carecen de cierta gracia que, en cambio, está ausente por completo en la figura, de factura muy sumaria, tanto en la anatomía como en el ropaje, tendida en la tapa del sarcófago.

Mucho más cercano a modelos helenísticos es otro sarcófago,
procedente de la necrópolis etrusca de Tarquinia[15], donde entre las fi-
guras de combatientes hay una que recuerda muy de cerca al persa
atravesado por la lanza de Alejandro del famoso mosaico de la Casa
del Fauno en Pompeya; mosaico justamente considerado como di-
recta derivación de la pintura ejecutada al comienzo de la época
helenística por el pintor griego Filoxenos de Eretria. Una urna etrus- 25
ca de Volterra, conservada en el Museo Vaticano[16], con la representa-
ción de la caída de Enómao, donde en la escena sacada de la
mitología griega se introduce, una vez más, un Vanth de la
demonología local, muestra una disposición rítmica de los conjuntos
y una libertad de movimiento en el espacio, que nos lleva a establecer
un parangón con las esculturas del altar de Pérgamo.

La elegancia helenística y el relieve dado al paisaje aparece en
otras urnas etruscas. Pero, lo que nos induce a presuponer modelos
de escultura y pintura del arte helenístico imitados por los artistas
etruscos en el siglo II, es, sobre todo, la presencia de temas sacados de
la mitología griega (como, por ejemplo, el mito de Filoctetes). El
hecho de que las composiciones no son invenciones originales, sino
producto del proceso de industrialización de que hemos hablado, se
comprueba por el contraste entre la creación, la composición general
y la ejecución, con frecuencia débil y pobre. Pero, cuando el tema no
está ligado a la mitología, vemos que de los mismos talleres salían al
mismo tiempo productos muy diversos, alejados de la elegancia y de
la alegría compositiva de los precedentes; los problemas que se plan-
tean son de un orden completamente distinto. En la urna cineraria, 26
en alabastro, con cortejo fúnebre, el personaje de la cuadriga (cfr.
fig. 27 con *tensa)* va precedido de lictores y de un grupo informe de 27
músicos con grandes trompas curvas. En otro ejemplo, con un corte-
jo a pie, todo rigor formal se pierde en una composición monótona,

---

[14] R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlín, 1952, n. 19, p. 20, cuadro 51 (Museo Arqueológico Nacional de Florencia, n. 77977).

[15] R. Herbig, *op. cit.*, n. 118, p. 61, cuadro 39ª.

[16] W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom,* Tubinga, 1963[4], n. 740.

donde las figuras se alinean mecánicamente, sin elegancia alguna en las proporciones[17].

Por consiguiente, vemos que en el arte itálico anterior a la formación del arte romano coexisten dos tradiciones artísticas: una, helenizante, más culta; otra, vinculada aún a aquellas tendencias que no se dirigen a la búsqueda de la gracia y elegancia formales, sino que su único objetivo es facilitar la documentación más clara posible de la realidad que se quiere representar. Por tanto, como todo arte «popular», es un arte esencialmente narrativo, que da un valor predominante al detalle, sin vacilar en trastocar cualquier regla de la proporcionalidad para resaltar mejor cualquier detalle si ello favorece la caracterización de una escena. Un arte, pues, que da gran valor y relieve al elemento simbólico. Esa corriente, de modesto valor artístico, pero más ligada a la tradición indígena, se prolonga durante la época romana en lo que podríamos llamar corriente «plebeya» del arte ro-
10 mano. En el relieve sepulcral, procedente de la necrópolis de Amiternum, fechable a fines de la época republicana, o incluso algo más tarde, se representa el *funus translaticium* de un personaje que debía ser un magistrado de provincia de poca importancia, pero originario de una familia bastante distinguida, hasta el punto de haber conducido sus funerales con algunas deferencias (ocho portadores en lugar de los seis habituales) normalmente reservadas a ceremonias fúnebres más fastuosas *(funus indictivum)*. Los músicos, abajo, a la derecha, tocan flautas; los de arriba tocan una *longa tuba* y dos cuernos, idénticos a los que ya hemos visto en una urna cineraria etrusca. Siguen unas plañideras y, tras el difunto, la viuda y los hijos. Tras la figura recostada del difunto, sin que pueda comprenderse dónde se apoya, una colcha o tapiz cubierto de símbolos astrales que nos hacen pensar, por asociación, en Nigidio Figulo, natural de Amiternum, íntimo de Cicerón y estudioso de astrologia, y, por tanto, en el *Somnium Scipionis*[18]. Todos estos elementos están desparramados, sin ninguna preocupación de orden compositivo o de ejecución realista. El artesano que realizó el relieve, parece movido exclusivamente por la voluntad de recordar minuciosamente todos los honores pertenecientes al difunto por su posición social. No tiene, pues, una preocupación de carácter estético, sino conmemorativo y simbólico.

Ya estamos en pleno arte romano. Hay que preguntarse si es oportuno hablar de arte romano, dado el tema general del congreso «Irradiación de las civilizaciones griega y romana sobre las culturas periféricas». Pero es un tema que no puede omitirse, por dos motivos: primero, respecto al arte del helenismo griego, el arte romano, también se configura como arte periférico; segundo, el arte romano, más conocido, nos permite seguir más de cerca el proceso de disociación de la forma helenística y de determinar luego situaciones análogas en

---

[17] Cfr. Volterra, Museo Guarnacci, n. 157; cfr. también la fig. 28.

[18] L. Franchi, en *Studi miscellanei*, X (1966), pp. 23 sigs., cuadros láminas V-X.

las demás culturas. Pero, ante todo, hay que preguntarse: ¿en qué fecha, en los varios lenguajes artísticos de la Italia central, diversamente helenizada, podemos reconocer por primera vez una variación de lenguaje capaz de definirle con razón como «romana»?

Considero que el monumento más antiguo de cierta importancia al que pueda atribuirse la calificación de «romano», es el conjunto de relieves que en la literatura arqueológica lleva el nombre de «altar» o «base de Domicio Enobarbo»; de estos relieves, como es sabido, tres se conservan en Munich y uno en el Louvre[19]. Sin suscitar problemas atributivos o de destino, que nos alejarían de nuestro tema, podemos estimar con certeza la ejecución de esta obra entre el 100 y el 70 a. de C. Lo que nos interesa es observar que, mientras los relieves de tres lados del monumento están realizados en un estilo plenamente helenístico, con temas mitológicos extraviados del repertorio iconográfico griego, el cuarto lado está decorado con una escena de vida civil y religiosa romana, y por su estilo también es comparable a las urnas cinerarias etruscas y al relieve itálico. Es interesante señalar un hecho completamente excepcional: en el momento inicial de su formación, el arte romano se presenta como un arte esencialmente ecléctico.

En todas las demás civilizaciones artísticas, el eclecticismo es habitualmente un fenómeno tardío que se produce en una fase de saturación cultural. Aquí, al contrario, aparece desde el principio y por causas muy precisas: el arte romano no nace de un sentimiento artístico empapado al mismo tiempo de espontaneidad y de saber, capaz de plantearse problemas y de darles solución, sino que es consecuencia de la superposición, despóticamente opulenta, de la cultura griega sobre el ambiente rústico local. En el *Ara Pacis*[20], el más conocido monumento oficial de la época de Augusto, coexisten formas eclécticas de diversa procedencia: de la cultura neoática en el cortejo, del estilo pictórico del helenismo más refinado en algunos relieves de tema mitológico, de la decoración de carácter pergamíneo en las guirnaldas. Eclecticismo que alcanza matices de helenismo itálico en el pequeño friso del altar.

Del helenismo itálico, sustancialmente objetivo y carente de gracia, se deriva la corriente «plebeya» que prolongaría el bipolarismo fundamental del arte romano, no sólo a lo largo del último siglo de la época republicana, sino también durante los tres siglos primeros del imperio.

No es posible profundizar ahora en estos temas, ya tratados en

---

[19] Cfr. *EAA*, s.v. *Domizio Enobarbo, Ara di* (B. M. Felletti Maj).

[20] Cfr. *EAA*, s.v. *Ara Pacis* (G. Pietrangeli, R. Bianchi Bandinelli). A la bibliografía dada, hay que añadir: S. Weinstock, *Pax and the «Ara Pacis»*, en *Journ. Rom. Studies*, L. (1960), pp. 44 y sigs.; K. Hanell, *Das Opfer des Augustus an der Ara Pacis (Eine archäologische und historische Untersuchung)*, en *Opuscula Romana*, II (1960), pp. 33 sigs.

otro sitio[21]. La conclusión a la que quisiera llegar, es la siguiente: no se ha podido comprender enteramente el desarrollo histórico del arte romano y la relación existente entre éste y la tradición helenística hasta que no se ha tenido en cuenta la corriente «plebeya», continuamente presente en el arte romano al lado del arte oficial. Mientras que el arte oficial desplegó sus formas en los monumentos encargados por el Senado, expresión, pues, de la clase patricia, y por los coleccionistas relacionados con la tradición culta del arte helenístico, la corriente «plebeya», está representada por monumentos en honor de magistrados y funcionarios de la provincia. Esta es la forma artística más auténticamente «romana», en cuanto que se vincula con los antecedentes artísticos itálicos. Se convierte, además, en uno de los componentes determinantes del arte provincial no itálico, pues también es el arte de la clase media de suboficiales y soldados. Pero, asimismo, es la forma artística que, a finales del siglo III y a principios del IV, desembocando durante la Tetrarquía en el arte oficial, contribuirá a determinar la ruptura de la tradición helenística que los antiguos historiadores del arte definían como «decadencia» y que ahora lleva el nombre de *Spätantike*, antiguo-tardío, dado por la escuela de Viena[22]. En varios aspectos, la ruptura de la tradición helenística señala la transición entre arte antiguo y arte medieval.

La corriente «plebeya» del arte romano se ve promovida a arte oficial durante la Tetrarquía; al mismo tiempo, los estratos sociales, que siempre se habían servido de aquella expresión artística, como colonos y militares, se convierten entonces en un factor decisivo de la nueva estructura administrativa y política del imperio. Una de las expresiones más vivas del arte llamado arte de la Tetrarquía nos viene dada por los relieves del arco de Constantino, erigido menos de tres años después (julio del 315) de la victoria del Puente Milvio (octubre del 312). Pero, muy pronto, la nueva clase social en el poder tratará de apropiarse —como sucede siempre, porque una cultura determinada es expresión de hegemonía— de la tradición artística del antiguo ambiente patricio. Hará entonces su aparción el fenómeno artístico que llamamos «clasicismo constantino». Sin embargo, el friso del arco de Constantino es una clara expresión de arte «plebeyo»
59 (*AC*, láms. 33 a-b, 34 a-b). Al observar un detalle de la *liberalitas* constantiniana, lo que sorprende, como elemento antitético respecto a la tradición helenística, es la falta de elegancia en el movimiento de las figuras y las diferencias de proporción entre las figuras mismas. Percibimos el abandono de las proporciones naturalistas y la adopción de

[21] G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs, Vorstufen zur Spätantike*, en *Jahrbuch*, LV (1940), pp. 12-43; id., *Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike*, en *Jahrbuch*, LIX-LX (1944-45), pp. 81 sigs.; R. Bianchi Bandinelli, *Inizio e caratteri della tarda antichità nella scultura romana* (Lezioni di archeologia), Florencia, 1952; id., *La crisi artistica del mondo antico* (1952), en *AC*, pp. 189 sigs. Véase en este volumen, pp. 35 sigs.

[22] Cfr. *EAA*, v. *Riegl* (R. Bianchi Bandinelli). Es sintomático que en lengua francesa no se haya puesto en uso un término correspondiente a «antiguo-tardío».

«proporciones jerárquicas»: el tamaño de las figuras es mayor o menor según la importancia del personaje representado. El simbolismo sustituye al naturalismo. Nótese la diferencia de proporciones entre el pueblo, abajo, a la derecha; los funcionarios, abajo, en el centro; la burocracia, arriba, a la derecha; los consejeros, agrupados en la galería, en torno al emperador, cuya gigantesca figura, sentada, en el centro, sobresale por encima de todas las demás (la cabeza está destruida). Cinco cánones proporcionales diferentes responden a cinco estratos sociales y jerárquicos. Es un principio sustancialmente opuesto a la estética helenística, pero que nos resulta familiar porque está presente en las composiciones religiosas de la Edad Media, de las que son clarísimo precedente los relieves del arco de Constantino. Al mismo tiempo, observamos la eliminación de la perspectiva: las imágenes que debieron situarse frente al trono se ponen de lado; hay como un desfase de 90 grados, una perspectiva que podemos llamar «invertida».

Todos estos elementos —proporciones jerárquicas, perspectiva invertida y convencional— siempre son patrimonio del arte «popular». Otro relieve de Amiternum[23], fechable en la primera mitad del
siglo I, procedente del monumento fúnebre de un triunviro de Augus- 11
to, muestra las proporciones jerárquicas y la perspectiva invertida, como también los relieves del monumento fúnebre que el *servir* L. Storax, un liberto, se hizo erigir en vida, entre el 25 y el 40, y cuyos res-
tos se conservan en el Museo de Chieti, en Abruzzo. Citemos otro 12-14
monumento, algo más tardío, de otro *servir*, Aneros Asiaticus, conservado en el Museo de Brescia[24]. Podrían citarse ahora más relieves del siglo II señalados por Rodenwaldt como «Vorstufen zur Spätantike», pródromos del antiguo-tardío[25]. Pero, volviendo a los relieves del arco de Constantino, creemos que puede llegarse a la conclusión de que, respecto al abandono de la forma helenística, uno de los factores determinantes se estableció por la imposición de la tradición «plebeya», que discurría en la línea del arte indígena de la Italia prerromana que sólo absorbió una mínima parte de elementos del helenismo provincial.

Al establecimiento de la forma posthelenística del antiguo-tardío (*Spätantike*) también contribuye, como se ha repetido con frecuencia, un elemento de origen oriental, pero creo que se trata más de una influencia oriental a escala ideológica que de una adquisición literal de formas plásticas orientales. Este tipo de influencia se revela, por ejemplo, en la frontalidad, que aparece tanto en la imagen del emperador como en las imágenes de divinidades. Efectivamente, el emperador está representado en su *divina maiestas,* revestido de la *sacra*

---

[23] A la Regina, en *Studi miscellanei*, X (1966), pp. 39 sigs. láminas XIX-XXV.

[24] J. Scott Ryberg, *Rites of State Religion in Roman Art,* en *Memoirs of the American Academy in Rome,* XXII (1955), p. 100, lám. XXXII-XXXIII, fig. 49 a-b (el relieve se conserva en el Museo Cívico de Brescia y no en Bonn, como indica Scott Ryberg, p. XIV).

[25] Cfr. G. Rodenwaldt, *art. cit.*, a la nota 21.

vestis, rodeado de *protectores divini lateris,* y la prescripción tanto de la frontalidad como de la más absoluta inmovilidad es un rígido ceremonial de la corte. Es preciso deshacer un equívoco que se ha dado en nuestras investigaciones y que se manifiesta en la contradicción entre lo que decimos los arqueólogos clásicos sobre que la frontalidad del antiguo-tardío es una consecuencia del contacto con Oriente, y las afirmaciones de los arqueólogos orientalistas que refieren la frontalidad del arte oriental al contacto con el arte griego. Siempre se habla de contactos verificados en épocas distintas, hay una contradicción la frontalidad como atributo de la esencia divina del emperador, tal como la encontramos en los relieves constantinianos, expresa verdaderamente un concepto de procedencia oriental. Pero ese concepto se manifiesta aquí con un lenguaje formal que tiene sus raíces en la tradición popular local, únicamente enriquecida por resultados técnicos conseguidos mediante el uso del taladro de violín, empleado normalmente desde fines del siglo II d. de C. Esa técnica particular quizá se introdujese (pero aún queda por documentar esa hipótesis) en Roma a través de talleres de escultores griegos del Asia Menor hacia finales del siglo II; de hecho, la encontramos en Roma en los relieves históricos entre el 180 y el 190, mientras que en Efeso, por ejemplo, ya se utilizaba en tiempos de Adriano. Esa técnica introducirá un primer elemento de disolución de la organicidad en la forma de tradición helenística. Sin embargo, los principios fundamentales del arte helenístico siguen estables, sin mezcla alguna de elementos de arte popular. Por otra parte, al hablar del problema de las influencias «orientales» en Roma, hay que distinguir entre el helenismo oriental de los talleres de artistas griegos en Asia Menor y en Siria, y la producción, más propiamente oriental, del arte pártico y sasánida.

5. Debemos examinar ahora, lo más rápidamente posible, las relaciones existentes entre la forma helenística y el arte del cercano Oriente. Hay que exponer una premisa fundamental para situar en una perspectiva histórica correcta las manifestaciones artísticas de las cuales nos ocupamos. Entre el arte de la época clásica y sus contemporáneas formas artísticas del cercano Oriente existen, en el momento de su encuentro, esto es, hacia finales del siglo IV, una diferencia fundamental, llena de consecuencias. La diferencia que quisiera subrayar es la siguiente: en las monarquías orientales, el arte siempre estaba al servicio exclusivo de la jerarquía suprema, ya fuese real o religiosa. Se desarrolló así un arte ligado a una rígida normativa que, cómo demuestran muchas inscripciones, hacía alarde de atenerse lo más fielmente posible a las reglas y a las formas transmitidas por el pasado[26]. Si ello, por una parte, origina la fijación de reglas y

---

[26] Por ejemplo, la inscripción Louvre C.14.8.10 que subraya el conocimiento técnico del artista. Para la veneración del pasado, H. y H.A. Frankfort, *The Intellectual Adventure of Ancient Man,* Chicago, 1946, pp. 25 sigs.

de esquemas predeterminados; por otra, en el momento en que la clase dirigente —en función de la cual se había desarrollado el arte— desaparece a causa de una de las grandes revoluciones habituales de la historia para dar paso a una jerarquía completamente distinta, se produce una decadencia de las reglas y de toda tradición, con la consiguiente pérdida de la capacidad de expresarse mediante tal forma artística.

Por eso es por lo que las tradiciones artísticas de los grandes imperios orientales no opusieron resistencia alguna a la honda penetración del arte griego en el momento de la conquista de Alejandro. Las tradiciones locales desaparecieron casi por completo, sobreviviendo únicamente en algunas formas arquitectónicas vinculadas al culto religioso y al prestigio de la monarquía. Ese fenómeno se comprueba en algunos santuarios egipcios, donde no quedan sino pálidas huellas de la milenaria tradición del arte de la época faraónica, falta ya de vitalidad ante el predominio de las formas griegas. Pero, por lo que respecta al Irán, hay que tener en cuenta que ya existían numerosas formas griegas en el arte aqueménida, y, mediante documentaciones epigráficas, sabemos que artistas de cultura griega trabajaban para el Gran Rey[27].

La forma griega había adquirido su fuerza mediante una evolución libre que encontraba su propia norma en las sucesivas tomas de conciencia artística, tanto teórica como técnica, legadas a través de varias generaciones de artistas. La tratadística que se desarrolló de modo paralelo a las obras de arte griego, es un fenómeno únicamente comparable al Renacimiento europeo. Por respeto a la tradición o por aquiescencia hacia el deseo de los comitentes, no se observan las reglas transmitidas, cuyo origen y motivo se ignoraba. El arte griego se desarrolló, por el contrario, a través de una consciente problemática, surgida de una dialéctica secular, de la que desgraciadamente no sobreviven sino restos, fragmentos aislados (como el *Canon* de Policleto), algunos pasajes de diálogos filosóficos y una serie de títulos que nos dan la medida de la amplitud del debate. Junto a los otros tres elementos, de los que hemos hablado al principio, como la verosimilitud, la elegancia, la fluidez de la forma realizada aparentemente sin esfuerzo, las técnicas de industrialización de la producción helenística, hay que añadir el profundo conocimiento teórico del arte griego como otra causa del poder de penetración del naturalismo helenístico y de su predominio sobre las expresiones artísticas de las demás culturas de la antigüedad.

Junto a la tradición artística oficial, culta, pero estrictamente ligada al destino de la clase dominante, en las culturas del cercano Oriente también existían manifestaciones artísticas primitivas y po-

---

27 En la medida en que la ponencia de Pierre Amandry en este congreso *(Actes VIIIe Congr.,* pp. 581-587) nos enseña que no se encuentran rastros de orfebres en la corte aqueménida, siempre queda la indicación proporcionada por la inscripción de Dario I (texto revisado, *Amer. Journ. Archeology,* 1946, pp. 25 sigs.).

pulares. Como, a causa de la rígida estructura de aquella sociedad, caracterizada por una extrema concentración del poder político y económico, tales manifestaciones nunca alcanzaron el desarrollo que conocieron en Occidente, es precisamente la forma espontánea y no culta la que sobrevivió a la descomposición de las antiguas estructuras económicosociales, determinada después de la conquista macedónica. Ese fenómeno cobra mayor relieve en Egipto, pero también se verifica en Irán y en Mesopotamia. De ese modo se explica que los artistas griegos, encargados de embellecer las nuevas ciudades del Asia menor, de Irán y de Egipto, no absorbieran elemento alguno de las anteriores culturas artísticas, con excepción hecha de algunas formas arquitectónicas particularmente ligadas al culto, adaptadas y transformadas por los arquitectos griegos, según su propio gusto y su cultura propia.

No se trata, pues, de establecer relaciones entre el arte iránico aqueménida y el arte de la época helenística, o entre el arte del antiguo Egipto y el arte del helenismo, porque el contacto entre tales manifestaciones artísticas no dio realmente lugar, en los tres siglos de la dominación helenística en esas regiones, a ninguna corriente artística original, basada en una nueva concepción de la forma. Sólo se formaron culturas artísticas nuevas fuera de las zonas directamente dominadas, a través de la aportación de nuevas energías por parte de pueblos como los partos y los bactrianos. (En ese sentido se plantearía el problema del arte de la Bactriana y del Gandhara, pero debemos dejarlo para no retrasar más la esperada conclusión.) Pero, si por las razones mencionadas no se produjo la formación de una tradición artística autónoma durante el período en el que el arte helenístico experimentó su desarrollo más vital y aparentemente inagotable, nuevas corrientes artísticas comenzaron a formarse desde el momento en que las estructuras sociales y económicas, sobre las que se apoyaba el arte del helenismo griego, se destruyeron o debilitaron por la conquista romana. Pero, una vez más, no se estableció un diálogo entre el arte depositario de la cultura helenística y el arte culto de los imperios antiguos, sino, más bien, entre las supervivencias de la tradición helenística y las tendencias autóctonas, populares, no cultas, de las diversas naciones sometidas a la administración romana.

Para probar cuanto hemos afirmado, nos limitaremos a algunos ejemplos extraídos del arte pártico o copto. Los restos más antiguos que nos han llegado del territorio habitado por los partos son los numerosos *rythà* de marfil, encontrados a partir de 1951 por arqueólogos soviéticos en las excavaciones dirigidas por la Academia de Ciencias del Turkmenistán, en Nisa, la capital más antigua de los partos.
29-30 Uno de los *rythà* mejor conservados está decorado en la parte de arriba con una serie de cabezas y, bajo un friso de hojas de hiedra en forma de corazón, con imágenes de divinidades (entre las que puede reconocerse a Zeus con el rayo y a Poseidón armado con el tridente). Las hojas en forma de corazón recuerdan el tipo de decoración con

corazones entrelazados que es frecuente en la toréutica sasánida y ob-
servable (por lo que yo sé) por primera vez, en Occidente, en la deco- 51
ración del calendario del 354 y en las pinturas de la nueva catacumba 52
de Vía Latina en Roma[28]. En el *rythòn* de Nisa, aún aparece en forma
naturalista la imagen de donde se derivarían las cadenas de corazones
(en su origen, Herzfeld conjeturó hojas de laurel). Los *óstraka* en-
contrados en las mismas excavaciones de Nisa, y que contienen tra-
tados comerciales referidos al cultivo de la vid, se fecharon entre el
178 y el 106 a. de C.[29]. Por tanto, creo que los *rythà* pueden fecharse a
mediados del siglo II. En cualquier caso, se trata de objetos de lujo,
claramente influenciados por formas helenísticas; sin embargo, esas
formas poseen una sintaxis compositiva muy alejada del helenismo.
Un artesano griego jamás habría puesto grandes cabezas aisladas co-
mo friso por encima de una serie de figuras de dimensiones más pe-
queñas (cfr. también fig. 31). Sin embargo, aparte de la forma del *ry-* 31
thòn, bastante común por lo demás, ni siquiera nos encontramos an-
te elementos estilísticos relacionables con la tradición aqueménida.
Aunque el momento de mayor esplendor del imperio pártico estu-
viera representado por el reinado de Mitrídates II (124-87 a. de C.),
que resistió enérgicamente la presión romana y, al englobar nuevos
territorios, se adueñó de los principales caminos de caravanas, y aun-
que la fecha de algunas inscripciones de Palmira se aproximen a la
mitad del siglo I, sin embargo, los documentos más característicos de
la época pártica llegados hasta nosotros se remontan, por lo general,
a una época posterior. Los relieves de Zeus Kỳrios y del templo de Bel
en Doura se fechan en el 31-32; de treinta años después es el famoso
fresco de Konon, auténtica y grandiosa obra de arte, sostenida por una
concepción artística autónoma, a la que, tras los hallazgos de Hatra,
pueden equipararse las estatuas del rey Uthal, del rey Sanatruq y de su
hija, la princesa Shapry, que son de unos años antes de la mitad del si- 32
glo II. La mayor parte de las esculturas funerarias de Palmira, que han
determinado nuestra valoración de la cultura pártica, son aún más

[28] H. Stern, *Le Calendrier de 354* (Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, t. LV), París, 1953, pp. 321 sigs.; ese ornamento se encuentra en la estatua de un príncipe kushana del siglo I y en un relieve de Gandhara del siglo II o del III. El centro de que ha irradiado, «es, sin duda, el imperio pártico» (cfr. también p. 339); E. Herzfeld, *Am Tor von Asien,* Berlín, 1920, p. 128 (citado por Stern), pensó que las series de corazones no eran sino guirnaldas de laurel estilizadas. La guirnalda de hojas de hiedra del *rhytòn* de Nisa, con sus claros contornos ya cristalizados, hace más probable una derivación de ese elemento vegetal. Para la catacumba, fechada a mediados del siglo IV: A. Ferrua, *Le pitture della nuova Catacomba di via Latina.* Città del Vaticano (1960), lám. LXVII y CIX (cámara L). Véase también A. Grabar, *Le premier art chrétien,* París, 1966.

[29] M. E. Masson, *Gorodisce Nisy v selenii Bagir i ich izucenie* [Las ruinas de Nysa en la zona rural de Bagir y su estudio], I, Aschabad, 1949 (Trudy Jutake, I) [Trabajos de la expedición arqueológica mixta del Turkmenistán meridional]; G.A. Pugacenkova, *Parfianskoe zodcestvo* [Arquitectura pártica], VI, Moscú, 1956 (Trudy Jutake, VI); M. E. Masson, G. A. Pugacenkova, *Parfianskoe ritony Nisy* [*Rhytà* párticos de Nisa], Aschabad, 1959 (Trudy Jutake, IV); *EAA*, v. *Nisa Parthica* (M.E. Masson); para los *òstraka,* cfr. *EAA,* v.

tardías. Sólo en las obras de arte de más alta calidad, como el fresco de Konon y las estatuas del templo de Hatra, pueden encontrarse claros elementos de diferenciación respecto a la concepción helenística, pues los métodos expresivos y la técnica aún están en la línea de la tradición griega. Un típico elemento estilístico viene dado por el predominio de la forma lineal sobre la forma plástica. Para calificar ese arte, la forma lineal, muy patente en el fresco de Konon, así como en todos los demás relieves, es un elemento más fundamental que la frontalidad, que también es un elemento característico, pero de carácter más iconográfico que estilístico. (No considerar el estilo y la iconografía, como categorías completamente diferentes, es un error muy extendido.) El gusto por la forma lineal es un dato formal, intrínseco al arte iránico. No por casualidad, se acentúa en el arte sasánida, donde asistimos (de acuerdo con Schlumberger) a una repetición consciente de los elementos iránicos más antiguos. El mismo gusto lineal va desarrollándose cada vez más en arquitectura (columnas más esbeltas y livianas). En cambio, la frontalidad es, en mi opinión, el resultado de la combinación de dos elementos, determinantes en el arte pártico, pero que pertenecen más al campo cultural que al propiamente estilístico: por una parte, el elemento religioso y, por otra, la forma no oculta del arte popular.

Sin embargo, existe toda una vasta literatura, que ahora no viene al caso citar, en la antigüedad tardía. Me limitaré a citar, como esencial, la distinción efectuada por Ghirshman entre «escenas de acción», que muestran de perfil a los personajes, y «escenas de presentación», con personajes vistos de cara (frontalidad)[30]. Estamos ante un sistema de producción artística que operaba según los esquemas determinados por la tradición técnica de los talleres. Creo que no es absolutamente necesario buscar los acontecimientos de la frontalidad en el arte iránico protohistórico, ni mucho menos en el arte griego, que la conocía perfectamente en la época arcaica, pero que en el momento del contacto con la cultura pártica cultivaba y exaltaba la libertad de movimiento de la figura en el espacio. La frontalidad es una constante del arte popular (las estelas de Cartago y de Túnez que aquí nos ha mostrado Picard son prueba de ello)[31], y siempre es expresión de un sentimiento religioso que exige la presentación frontal de la imagen de culto, estableciendo así una comunicación directa o, mejor dicho, una comunión, con el espectador, con el creyente. En el momento en que las imágenes de culto no elevan el mágico poder de su mirada en el fiel («Dämonie des Blicks», diría Dagobert Frey)[32], se produce una atenuación del sentimiento religioso y el comienzo de una transformación de la imagen de culto en escena de gé-

---

30 R. Ghirshman, *Parthes et Sassanides,* París, 1962, introducción y *passim* (cfr. índice, p. 352); E. Will, *Art Parthe et Art Grec, Etudes d'Archéologie classique,* II, Nancy, 1959 (Annales de l'Est), pp. 125 sigs.; *EAA,* v. *Parthica Arte* (E. Will).

31 *Actes VIIIe Congr.,* pp. 237-242.

32 D. Frey, *Dämonie des Blicks,* en *Abh. Mainz,* 1953, fase. n. 6.

nero. No hay que olvidar que los partos procedían de las regiones de la Corasmia donde, hacia el 590 a. de C., se refugió Zaratustra y donde se difundió ampliamente una profunda fe mazdeísta. El elemento religioso tenía un peso notable en aquella cultura.

Por otra parte, tampoco hay que olvidar que las inscripciones de Darío, el Gran Rey, fundador del imperio aqueménida, cuyo padre fue sátrapa de los partos, denotan un profundo sentimiento religioso, monoteísta y veteado de misticismo. Por más que desde finales del siglo V (con Artajerjes II) se determinara en el imperio persa una especie de eclecticismo religioso hasta el extremo de que al culto de Ahura Mazda se agregara el culto popular de Mitra, ello no hizo sino acentuar la superestructura religiosa de las culturas que se entrelazaban en las treinta satrapías del enorme imperio que, según la expresión de Darío, ya se extendía «de los escitas al otro lado de Sog Rosta los etíopes [la Nubia], de las regiones del Indo hasta Sardis».

Es fácil entender que no sólo las imágenes de las divinidades y de los reyes, asimilados, a la divinidad, junto con sus familiares, sino también cualquier imagen digna de veneración, tanto la de un difunto como la de un héroe o incluso la de un ciudadano eminente cuyo recuerdo quisiera conservarse para la veneración de la posteridad, debía presentarse necesariamente en plena frontalidad, participando así de una aureola de respeto y de misterio religioso. Estos argumentos sirven para demostrar que la frontalidad, en época no arcaica, surge de motivaciones de carácter ideológico y no estético[33].

Me parece que el segundo elemento, el popular, también está presente en las más estimables esculturas de Palmira no directamente relacionables con el culto, como las imágenes funerarias. Una de las 33
más ricas de estas esculturas, la imagen de una mujer joven con un suntuoso tocado y adornada de alhajas, conservada en Copenhague, acusa, en la frialdad de su anatomía, correcta,pero mecánica, y en la minuciosa elaboración de cada detalle del atavío, la constante fundamental del gusto popular: la concentración del interés en la descripción detallada de las cosas, para hacerlas bien reconocibles y legibles; perdiendo de vista, no obstante, en ese análisis descriptivo la realización de un organismo concebido unitariamente desde un punto de vista plástico y animado por un soplo vital. La vida, tan rica y agitada en las esculturas helenísticas, carece de esas imágenes rígidas.

6. En el arte copto, la unión entre la que fue tradición formal helenística y la expresión artística popular, con el predominio final de esta última, es aún más evidente. Podríamos citar abundantes ejemplos, pero prefiero centrar la atención en uno que me parece particularmente significativo para resaltar las innovaciones formales dentro de una sustancial continuidad de temas decorativos.

---

33 En la siguiente sesión del congreso, E. Will levantó críticas contra esta tesis, y añadió una nota en *Actes VIIIe Congr.*, p. 522. Pueden verse mis observaciones a este respecto en este volumen, p. 35.

34 Examinemos el friso en mosaico que servía de marco a la Batalla de Alejandro en la Casa del Fauno de Pompeya (segunda mitad del siglo II), que es un ejemplo válido de tema decorativo helenístico más veces repetido con algunas variantes. El friso representa unos patos jugando en el agua entre hojas de loto. Una espléndida tela procedente de Antinoe, conservado en el Louvre y fechado generalmente en el siglo V, representa una serie de figuras infantiles que juegan entre redondos pétalos acuáticos, por donde hay patos nadando (cfr.
35 fig. 35). El tema decorativo de los pétalos, de los patos y de reflejos del agua, siguen estando, a una distancia de siete siglos, en la línea de derivación de un modelo helenístico. Pero la ejecución formal, el dibujo y las proporciones son distintos, se han transformado en el sentido de la forma artística popular. Lo que aún queda de la elegancia helenística es el ritmo general de la composición, que se desarrolla según una línea sinuosa, con una escansión rítmica en las variaciones del tema que la policromía acentúa intencionadamente.

Sabemos perfectamente que la evolución del arte copto discurre según una línea que parte de las formas helenísticas para llegar a formas que podemos llamar, y perdónesenos la expresión, «degeneradas» respecto al ideal helenístico que sitúan en el venero del arte popular no-culto. Hasta podemos señalar supervivencias del arte del antiguo Egipto junto a infiltraciones, que varían de cuando en cuando, de elementos iconográficos orientales y específicamente sasánidas. El componente que siempre aparece es el del arte popular. En templos y lugares diversos, el arte no-culto presenta soluciones análogas. En cualquier
37 escultura copta con sirenas y ninfas del siglo VI, tenemos una transformación semejante en la herencia helenística rastreable en una urna ci-
36 neraria etrusca de al menos siete siglos antes. Esto demuestra que el encuentro entre el arte helenístico, culto e intelectuado a gran escala, y el lenguaje popular de una forma artística rústica da lugar, tanto si sucede al principio como al final del imperio romano, a resultados muy similares, producidos por la incomprensión o, mejor, por la repugnancia, de una sensibilidad instintiva y rústica respecto a un gusto refinado. A través de la experiencia del arte moderno y contemporáneo, todos sabemos perfectamente, que incomprensiones de este tipo pueden originar incluso violentos rechazos morales contra una forma artística cuyos orígenes y motivaciones internas se desconocen.

No es necesario, pues, recurrir a la hostilidad de las comunidades cristianas hacia el arte pagano para explicar algunos de los fenómenos examinados. Con esto no se pretende disminuir en absoluto el papel ejercido, en algunos casos, por la ideología cristiana en el ámbito de la transformación del mundo antiguo. Y no olvidemos que, con frecuencia, los movimientos religiosos han coincidido con reivindicaciones nacionalistas, como la que estalló en la iglesia copta en el concilio de Calcedonia, en el 450.

7. Trataremos ahora de llegar a una conclusión. Después de bosquejar los elementos que caracterizan a la gran tradición

helenística, hemos subrayado su capacidad de expansión, su universalidad y vitalidad, y, por tanto, estamos en condiciones de valorar su carácter de cultura artística urbana, compleja, refinada e intelectualizada en el más alto grado.

Hemos tenido ocasión de comprobar que en todas partes, tanto en Occidente como en Oriente, en Italia, en Mesopotamia o en Egipto, la ruptura y disolución de la tradición helenística estuvo determinada, en primer lugar, por una corriente popular o «plebeya». No pretendo dar una solución unívoca y simplista a estos problemas complejos, y ya los límites del tiempo a mi disposición me han obligado a presentar algunas observaciones menos articuladas de lo que hubiese deseado.

Sólo he querido subrayar un componente histórico que, hasta ahora, no se ha tenido suficientemente en cuenta en el estudio de la transformación del helenismo, pues se ha preferido explicar dichas transformaciones de la forma artística mediante el complicado juego de las «influencias», o buscar su causa en las constantes étnicas o raciales; o bien se ha quedado simplemente en señalar una modificación del gusto y de la «voluntad artística» sin inquirir sus orígenes, ni sus causas ni sus características.

En todas partes hemos comprobado la existencia de la constante «plebeya» o «popular», y las últimas imágenes examinadas demuestran que dicha constante siempre actúa con las mismas técnicas y procedimientos. Recordemos que una de sus características principales es la tendencia a transformar la imagen en símbolo y la forma en escritura, porque lo fundamental no es la descripción de la verdad, sino el símbolo. Desde el punto de vista histórico, no disponemos del tiempo necesario para documentar con la necesaria extensión los hechos que acompañaron a los fenómenos artísticos examinados; pero en cuanto al Occidente itálico creo que será suficiente recordar, lo que se ha mencionado a propósito de las transformaciones que tuvieron lugar a fines del siglo III con la Tetrarquía de Diocleciano, que reformó las estructuras básicas del Estado, apoyándose en las clases medias de los colonos y de los militares. Elemento determinante de esa transformación fue el contraste ciudad-campo, cultura urbana y cultura rural. Contraste que estuvo igualmente en la base de las más profundas transformaciones sociales acaecidas en los países del Occidente helenizado. Además, en las regiones orientales, también hubo factores técnicos que contribuyeron a agudizar el contraste, por cuanto la fusión entre los pueblos indígenas y griegos inmigrados, vivamente auspiciada por Alejandro, siempre fue rechazada después de su muerte por los propios griegos.

El contraste ciudad-campo ya estaba latente en el período helenístico, pero el alto grado de civilización de los estratos sociales helenizados y la prosperidad económica, especialmente notable en el primer siglo del helenismo (siglo III), logran frenar el elemento rural. Bajo la dominación romana, tal contraste no hace sino agravarse, cobrando matices que con una definición moderna podríamos llamar de reivindicación nacional. Las ciudades fundadas por Alejandro y sus sucesores,

casi para servir de barrera al fluido mundo de los nómadas de Asia, se ven progresivamente abandonadas por los romanos, y una serie de formas artísticas «no-cultas» vuelve a irrumpir en los lugares que habían sido centro de la civilización artística helenística penetrando hasta el corazón de Europa, como demuestra la presencia, en el arte merovingio, de temas iconográficos coptos incorporados a antiguas tradiciones célticas.

La tendencia a desarrollar una cultura artística local (podemos decir «nacional») se manifiesta en todas partes.(El arte sasánida representa su más refinado punto de llegada.) En las provincias que eran sede de civilizaciones refinadas, como Egipto e Irán, algunos elementos de las culturas antiguas, aunque modificados por el contacto secular con las formas helenizadas, son reconocibles en las expresiones del arte local y nacional en vías de formación. Y digo helenizado y no helenístico porque, al examinar de modo específico un monumento determinado, hay que tener en cuenta otro factor: la creación de cierto repertorio formal e iconográfico por parte de Roma, en cuanto centro del poder político durante siglos y, por tanto, especialmente interesada en dejar huella en los monumentos oficiales. Pero Roma era una ciudad helenizada. Así se operó la transformación del legado helenístico, adaptándolo a nuevas estructuras ideológicas y sociales.

El problema de la disolución de la forma helenística es mucho más complejo de cuanto pudiese parecer en la época de la *querelle* «Roma o Bizancio», y en su solución confluyen elementos dispares que, aun manifestándose de distinto modo en las diferentes regiones, han actuado en el mismo período de tiempo. Al igual que hemos reconocido el peso determinante de los estratos sociales inferiores, habrá que discutir los distintos modos y, sobre todo, los diferentes momentos cronológicos en los que tales estratos sociales tratan de superar el contraste ciudad-campo. Estoy convencido, por ejemplo, de que será muy difícil poner orden en la incierta cronología de los tapices coptos hasta que, como recientemente ha sugerido Volbach[34], no se tenga en cuenta la diversificación social de los diversos centros de producción, porque en las ciudades donde era más fuerte la antigua aristocracia terrateniente o comercial, la tradición helenística se mantuvo más tiempo, mientras que en los centros rurales el predominio de una forma popular fue más rápido; al igual que, por otra parte, fue más rápido en el Occidente europeo, que no conoció una unificación previa del tipo de la helenística respecto a las provincias del Mediterráneo oriental.

Desde este punto de vista, es conveniente observar cómo se desarrolla el arte en el norte de Africa, al oeste de la *Libyca palus* (las marismas que limitan la Tripolitania). En la parte occidental del norte de Africa, el elemento local, al adquirir conciencia nacional, crea un

---

34 W. F. Volbach, en la discusión de la «Rencontre Internationale du Travail sur l'Art Copte», Villa Hügel, Essen-Bredeney, 23-25 de julio, 1963.

particular estilo artístico dotado de características propias (sin parangón con otros fenómenos del Occidente romano entre los siglos III y VI). En este estilo, la tradición helenística se transforma en un acentuado y poderoso realismo que da lugar a obras de arte dotadas de fuerte originalidad, como, por ejemplo, los mosaicos con las labores del campo de Cherchell, cuyos dibujos debían ser, indiscutiblemente, una de las más notables obras de arte conservadas de la época imperial romana[35]. Si se superasen algunos esquemas viejos a los que con frecuencia nos hemos atenido en los estudios de historia del arte de la antigüedad, se abriría un amplio campo de experiencias, estableciéndose un contacto vivo y real con la historia tanto para los especialistas de la *Spätantike* romana como para los estudiosos de las civilizaciones del cercano Oriente.

El fenómeno histórico que subyace en esa transformación y que dará origen al arte medieval, se considera con la misma objetividad que inspiraba el viejo Schlosser cuando escribía que no es preciso tomar únicamente en consideración la «magistra latinitas», sino también la «magistra barbaritas». Además, los elementos de gusto local, aunque no cultos, se consideran como elementos positivos y no sólo como formas de degradación cultural (*gesunkenes Kulturgut*), como enseñaba la vieja estética idealista. Creo que hoy podemos comprender mejor ese fenómeno histórico, porque algo semejante, de mayor alcance y sin que puedan preverse sus futuros desarrollos culturales, va produciéndose ante nuestros ojos: el fenómeno de las reivindicaciones nacionales de los pueblos llamados subdesarrollados, que siempre acompaña al otro fenómeno, al intento de superar el contraste ciudad-campo; tentativa que también interesa a los países más avanzados culturalmente.

Les ruego, señoras y señores, que excusen esta última y pequeña disgresión. Pero creo que de cuando en cuando no vendría mal que los arqueólogos también echasen alguna ojeada al presente, porque, para descubrir las complejas interrelaciones de la historia, el presente puede ayudar muchas veces a comprender el pasado. Como, igualmente, siempre se considera al pasado estrictamente vinculado con el presente (que también es nuestra historia personal), si queremos que las investigaciones históricas no sean un estéril juego de erudición, sino que siempre constituyan una fecunda realización cultural.

---

35 Por primera vez, en mi obra *Roma. La fine dell'arte antica,* Milán, 1970, figs. 234-238, hay fotos claras de ese mosaico. (Donde, sin embargo, para el mosaico de los trabajos campestres de Cherchell, tan distinto de los demás mosaicos africanos, propongo la derivación de una obra pictórica situada en una ciudad de la costa oriental. Tal hipótesis podría apoyarse en las similitudes que parece haber con los mosaicos de Cherchell en la escena de *Trabajadores en la viña* en la miniatura del Códice griego 74, fol. 39 v. de la Bibliothèque Nationale de París, probablemente del siglo XI: cfr. *Dialoghi di archeologia, I* [1967], p. 256, figs. 42, 43.

FORMA ARTISTICA ANTIGUO-TARDIA. APORTACIONES PARTICAS Y SASANIDAS EN LA CULTURA Y EN LA PINTURA*

Para plantear inmediatamente de la manera más clara el proble-
ma que pretendo tratar en ésta ponencia, mostraré tres figuras: la
primera, es un detalle del relieve de un sarcófago (*AC*, lám. 37),
fechable alrededor del 190 de nuestra era, donde vemos que la con-
cepción formal helenística, aunque alterada ya su fluida elegancia, si-
gue enteramente viva en el modo en que las figuras, correctamente
proporcionadas según una concepción naturalista, se mueven libre-
mente en el espacio; la segunda, un relieve palmiriano del Louvre, 38
también del siglo II, con dos figuras vistas de frente que, en su plante-
amiento simétrico, revelan, desde una óptica naturalista, cierta tor-
peza en las proporciones y en el movimiento; la tercera, un detalle del 39
mosaico de la habitación de entrada al palacete de Piazza Armerina,
que, según algunos ha de fecharse en la época tetrárquica, a finales
del siglo III, y, según otros (con los cuales estoy de acuerdo), en la
cuarta década del siglo IV; en cualquier caso, en la época antiguo-
tardía[1]. A primera vista, es evidente que hay bastante más similitud
entre las figuras segunda y tercera que entre la primera y la segunda,
aunque sean contemporáneas, o entre la primera y la tercera, aun-
que pertenezcan a la misma civilización artística romano-occidental.
Ante un cuantioso número de evidencias análogas, nos hemos pre-

* Ponencia del congreso linceo «La Persia e il mondo greco-romano», Roma 11-14, abril 1965, Cfr. Accademia Nacionale dei Linzei, Quaderno n. 76, Roma 1966, pp. 319-334 (en adelante citado como *Atti conv. line.)*.

1 Sarcófago de Portonaccio: G. Rodenwaldt, *Stilwandel in der Antoninischen Kunst,* en *Abh. Berlín,* III (1935), p. 24, lám. IX; S. Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano,* Roma, 1954, p. 31, n. 57, lam. XV. Relieve palmiriano con soldados: París, Louvre AO 15556; R. Ghirshman, *Parthes et Sassanides,* París, 1962, fig. 91; *EAA,* V (1963), fig. 1116, p. 911 (A. Giuliano). Mosaico de Piazza Armerina: G. V. Gentili, *La villa Erculea di Piazza Armerina,* Mosaici figurati, Milán, 1959, lám. I.; A. Carandini, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici di Piazza Armerina,* en *Studi miscellanei,* VII (1964), p. 34 (6, *b),* lám. X, I (61).

guntado (y nos preguntamos) si la profunda transformación del arte occidental entre el siglo II y el IV se debe a una firme influencia del arte oriental, particularmente del arte pártico con cuyo ambiente el Occidente romano se pone en contacto directro en esa época.

Hace más de cuarenta años, la misión arqueológica de la universidad de Yale, dirigida por Rostovzev, publicó los hallazgos de pintura y escultura fechables en el siglo I, en el II y en la primera mitad del III, efectuados en Doura Europos, en la orilla derecha del Eúfrates, en su curso medio. Entonces se vio que el arte palmiriano, ya ampliamente conocido, no constituía un hecho aislado y casi accidental de provincialismo, sino que formaba parte de una cultura artística más ampliamente difundida en las etapas sirio-mesopotámicas hasta el límite occidental de la meseta iránica. Tales territorios estaban entonces bajo el dominio de los partos, cuyas acciones, tanto defensivas como ofensivas en sus relaciones con el imperio romano se conocían ampliamente a través de las fuentes históricas. Por ello se aceptó y pudo mantenerse el nombre de arte pártico, que entonces propuso Rostovzev. Pero, a nuestro juicio, más que de arte pártico, quizá fuera oportuno hablar de arte de la era pártica en las regiones sometidas a la soberanía de los Arsácidas. Después del 224, tales territorios pasaron al dominio del imperio sasánida.

Con los hallazgos de Doura, los estudiosos de los problemas artísticos de la *Spätantike*, de la antigüedad tardía, creyeron encontrar solución al tan debatido problema de la constitución de la forma antiguo-tardía y luego de la bizantina. Con una antelación de al menos dos generaciones (y quizá bastantes más) se veía el predominio de las composiciones paratácticas y la frontalidad de las figuras, la sustitución de las proporciones realistas por las jerárquicas, el abandono de la perspectiva naturalista, de la composición dentro de un ilimitado espacio pictórico, a favor de una perspectiva «invertida» que equivalía al abandono de toda investigación espacial ilusoria. Como todas estas características vuelven a encontrarse en el arte antiguo-tardío —y, por primera vez, en forma plenamente coherente
59 y explícita en el friso constantiniano del arco de Constantino en Roma, erigido entre el 312 y el 315—, pareció obvio terminar por ceder a la fácil sugerencia del *post hoc ergo propter hoc*.

Veinte años después de los sensacionales hallazgos de Doura, otra universidad americana, Princeton, trató de encontrar en Antioquía, en el Orontes, centro importantísimo desde la época helenística hasta la bizantina, una confirmación de la pérdida de los elementos helenísticos en una ciudad próxima a las civilizaciones orientales. Pero descubrió justamente lo contrario: una continuidad ininterrumpida de la tradición helenística hasta, al menos, finales del siglo IV. Por tanto, el problema no era tan simple.

Quizá convenga recordar también que, lamentablemente, a ciertos titubeos de la metodología crítica, ampliamente difundidos en nuestro campo de investigación, se añadieron luego, tanto en un sentido como en otro, tendencias nacionalistas que contribuyeron a en-

turbiar el análisis de tal modo que actualmente vale la pena reanudarla *ex novo*.

En la actualidad, sin embargo, nos hemos hecho más prudentes, aunque la tesis de las influencias determinantes del arte pártico sobre el arte antiguo-tardío vuelva a surgir intacta en algunos estudios importantes de la historia del arte[2].

Tres tipos de experiencia nos sugieren la mayor prudencia: por un lado, se han difundido adelantos del método crítico que, en general, nos han enseñado a afrontar mejor los problemas de la forma artística. Por otro, una serie de estudiosos con formación clásica (entre los cuales, numerosos, únicamente quisiera recordar a Rodenwaldt)[3] han construido un armazón cronológico en cuyo interior encuentra una sistematización propia el complejo fenómeno de la formación del arte antiguo-tardío, lo que se ha convertido en preliminar indispensable de toda investigación sobre su génesis y su desarrollo. Por último, tercer e importantísimo elemento, nuevos hallazgos arqueológicos (cuyo alcance aún no se ha propagado enteramente en el campo de nuestros estudios) están llenando el vacío que existía entre Siria y el Gandhara, llevando a primer plano el problema del arte de la Bactriana, constituido en época helenística y cuyo eco permanece largamente, incluso en siglos sucesivos, hasta finales del reinado greco-bactriano, disuelto por la invasión de las tribus tocáridas. A través de las nuevas documentaciones, que van de los hallazgos de Tolstov en Korasmia (y bastaría recordar, desde el punto de vista artístico, un ejemplo como la famosa «cabeza roja» de Toprak-kala) a las de M. E. Masson en Termez (Demetriàs), en Nisa Pártica, en Merv, en la Margiana; de Pugačenkova en Kalčajan, de Šiskin y de Djakonov en Varakscià y, más al sur, las fundamentales de Schenmberger en Surkh-Kotal, cerca de un afluente de la parte izquierda del Oxos, se plantea de modo notablemente distinto tanto el problema del arte pártico y sasánida como el arte del Gandhara[4]. A propósito de este último, el término de arte grecobudista, creado por Foucher, aunque actualmente lo veamos articulado de modo más rico, sigue siendo un término que, en mi opinión, ha vuelto a cobrar plena validez, mientras que el propuesto más tarde (especialmente en el modo en que lo entendió Buchthal) de arte romano-budista sólo se emplea si queremos referirnos a la cronología y a ciertas aportaciones posteriores, pero no a la constitución de los elementos formales básicos de aquel arte. El hecho de que los aspectos helenísticos del arte de la Bactriana vayan finalmente determinándose de modo concreto, es fundamental.

---

[2] R. Ghirshman, *op. cit.*, pp. 284 sigs.; G. De Francovich, *L'Egitto, la Siria e Costantinopoli*, en *Riv. Ist. Arch.*, n.s., XI-XII (1963), p. 92.

[3] Para la obra y la bibliografía de G. Rodenwaldt, crf. EAA, v. *Rodenwaldt* (Von Hausmann).

[4] En el mismo congreso también se desarrolló el informe de M. E. Masson, *Monumentos arqueológicos del Asia central: influencias y relaciones grecorromanas* (texto ruso y texto italiano), en *Atti conv. line.*, pp. 335-356, 357-379.

Todo esto no puede dejar de influir tanto en la valoración crítica del arte pártico como en la del sasánida. Efectivamente, éstos se revelan más autónomos de lo que cabría pensar, porque mantienen sus formas estilísticas, a pesar de que la tradición formal helenística ejerciese su presión no sólo desde Occidente sino también desde Oriente. Los frisos polícromos, en tierra seca y estucada, descubiertos en varios castillos de la Sogdiana y que parecen fechables en los siglos I y II por monedas de Heliokles (156-140 a. de C.), pero también de Heraios (siglo I), demuestran que la tradición helenística continúa incluso después del fin del reinado greco-bactriano y de la invasión
41-43 tocárida[5]. El gran friso con relieve de una sirena y peces de la sala sur (Objekt II) de Pijandzikent, en el Tagikistán, probablemente de fines del siglo VI, aún presenta bastantes analogías estrictas en los temas y en el ritmo, por ejemplo, con el relieve de nereidas y peces de Ahnas, en el Museo Copto de El Cairo, convenientemente fechado a mediados del siglo III[6].

El problema, pues, se ha alargado mucho y, como todos los problemas históricos, cuanto más de cerca lo vemos más complejo se hace.

En el arte de la época pártica, anterior a la mitad del siglo III, y luego en el sasánida, de mediados del III a la mitad del siglo VII (es decir, hasta la conquista árabe), existen, indudablemente, algunos aspectos formales comunes; pero hay que subrayar que también existe una honda diferencia de calidad.

Las características principales del arte pártico se han indicado en los tres elementos siguientes: «verismo», «linealidad», «frontalidad»[7]. Con el término de «verismo», se ha entendido una particular
33 atención a la ejecución pormenorizada, descriptiva y realista de los detalles de tocado, de los adornos de las vestiduras, de las joyas, detalles que no se apoyan en la composición general, sino que están aislados, que tienen valor individualmente, por sí mismos. Es ésta una característica analítica y descriptiva, propia de todo arte que no

---

[5] G. A. Pugacenkova y L. J. Rjempiel, *Vydajuscijesja pamjatniki izobrazitelnogo iskusstva Uzbekistana* [Principales monumentos del arte figurativo del Uzbekistán], Taskent, 1961, pp. 133 sigs., 159 y 160. (En particular, las monedas de Heraios aparecen con gran frecuencia y no hay duda sobre la identificación de retratos de este personaje en el friso plástico del palacio de Chalcajan, como ahora propone Pugacenkova en *Vestnik drevneii istorii,* 1965, 1, pp. 127 ss.)

[6] El friso con elementos marinos de la pared meridional de la sala principal del palacio Pijandzikent se encuentra ahora en el Museo del Ermitage, Leningrado. Para fotografías del friso *in situ* y desarrollo gráfico: *Skulptura i scivopisi drevnego riandzikenta,* Moscú, 1959, pp. 66 y ss. (A. M. Belenizkij), pp. 165 y ss. (P. I. Kostrov), láminas XXVII-XXXIV. Relieve de Ahnas: J. Strygowski, *Koptische Kunst,* Viena, 1904, núm. 7.280, pp. 23 y ss.; U. Monneret de Villard, *La scultura ad Ahnas. Note sull'origine dell'arte copta,* Milán, 1923, pp. 39 y ss., fig. 22; G. Duthuit, *La sculpture copte,* París, 1931, lám. XXIX*a.*

[7] *EAA,* v. *Parthica arte* (E. Will). Para el problema histórico general, M. E. Masson, *K voprosu o vrjemjeni vosnikov jenija parfianskovo gosudarstva* [El problema del origen del Estado pártico], en *Izvestija Akademii Nauk Turkmenskoi SSR,* V (1962), pp. 3-15.

haya alcanzado un conocimiento verdadero de su misma constitución formal, como con frecuencia ocurre en el arte popular[8].

La «linealidad», otro elemento señalado del arte pártico, no sólo significa, como a menudo se ha dicho respecto a la forma clásica, «dibujo esquemático y ausencia de rendimiento plástico», sino que también constituye una cualidad estilística positiva y eficaz; mejor dicho, es la cualidad estilística más fundamental de ese arte. El esencial gusto lineal hace uniformes («empobrece», según la acepción naturalista) los pliegues del manto y acentúa la línea del contorno de las figuras enteras y de los rostros (cfr. figs. 32, 33). La linealidad 32-3
también crea las pocas expresiones artísticas de gran calidad, como el fresco del sacerdote Konon, en Doura[9]. La linealidad predomina en las estatuas de la familia real en Hatra.

La linealidad es, además, lo que se expresa en el relieve plano y en la «frontalidad», la característica más evidente (y la más discutida) del arte pártico. El problema de la frontalidad lo tratará, en este mismo congreso, D. Schlumberger[10] y, por tanto, no me detendré en él. Quisiera solamente reafirmar una convicción que ya he expresado otras veces: en el arte pártico (y luego en el sasánida), la frontalidad no es ya un elemento estilístico (como lo es la linealidad), sino un elemento iconográfico, vinculado a una ideología antes que a un gusto formal. Esa iconografía está íntimamente ligada al elemento religioso que asume la cultura y la vida del reino arsácida y que luego se reforzará de modo predominante en la cultura y en la vida del reino sasánida[11]. Es a ese fuerte elemento religioso a quien el arte pártico (y sasánida) debe, a mi juicio, su resistencia a los atractivos refina-

---

[8] Busto femenino en el Museo de Copenhague, Inv. 2.795; H. Ingholt, *Paa udgraving Palmyra*, Copenhague, 1930, p. 343, fig. 4. D. Mackay, en *Iraq*, XI (1949), pp. 167 ss.

[9] Fresco del sacerdote Konon: J. H. Breasted, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*, Chicago, 1924, lám. XII-XIV.

[10] D. Schlumberger, *La représentation frontale dans l'art des Sassanides*, en *Atti conv. linc.*, pp. 383-392. El llorado D. Schulmberger observa que la frontalidad está ausente en el arte aqueménida, mientras es constante en el arte pártico para desaparecer luego en el arte sasánida, salvo en una preciosa representación iconográfica, continuamente nueva, la del soberano en el trono, que perdura luego en el arte omeya, en el abásida y hasta en el Occidente románico. Considera el arte sasánida como un Renacimiento del arte aqueménida, mientras que E. Herzfeld (Revue des Arts Asiatiques, V [1928], p. 142) la consideraba manifestación tardia del arte griego y la suponía derivación del arte greco-bactriánico. Por tanto, consideraba la iconografía frontal como un rechazo final después de una creciente reacción al helenismo. Schlumberger observa que tal reacción no se ha producido efectivamente y considera el repentino surgimiento de la iconografía frontal como un fenómeno conforme a los esquemas heráldicos del arte del antiguo Oriente desde la era sumeria. Todas esas explicaciones carecen de una fundamental problemática histórica y, en este caso específico, creo que ha de darse un peso decisivo al hecho de que a los soberanos aqueménidas no se les consideraba divinidades, como a los sasánidas. La iconografía frontal del soberano se confirma, pues, como vinculada a una ideología, expresión de una clase muy determinada; pero iconografía no significa estilo y estructura fundamental del arte.

[11] Como ha afirmado incluso A. Pagliaro en este mismo congreso: *Riflessi di diritto romano nella dottrina sassanide,* en *Atti conv. linc.*, pp. 13-26.

mientos de la forma helenística, que le rodeaba por todas partes. En el arte sasánida, esa resistencia está reforzada, sin duda, por una nueva toma de contacto, consciente y programática, con el pasado aqueménida, también demostrada elocuentemente por el hecho de que los relieves que exaltan las glorias militares sasánidas se hayan esculpido en roca, en Naqsh-i Rustam, junto a los relieves tumurios de los soberanos aqueménidas.

Fundamentalmente, el arte pártico nos parece, pues, empapado de elementos descriptivos y simbólicos que tienen más valor de signo que de forma; con interés preponderante hacia el valor representativo y celebrativo más que hacia los valores formales, se preocupa de facilitar al espectador la compensación del acontecimiento por medio de fórmulas y de convenciones, estimulando su imaginación con una presentación de imágenes frontales, impresionantes en su inmediatez y simplicidad de estructura. Debemos reconocer que el arte pártico tiene claras características en común con las culturas artísticas primitivas.

Este arte, sin duda, también adopta temas helenísticos en apreciable cantidad; pero su estructura fundamental sigue siendo no-helenística. Un ejemplo característico nos lo da la tumba llamada «de los hermanos», en Palmira, donde obras de tipo helenístico, apenas alteradas por algún provincialismo, decoran una estructura típicamente iránica del tipo de *iwān*. El proceso, en el fondo, no es muy distinto del que se dio en Roma incluso respecto al *Ara Pacis Augustae,* monumento de estructura típicamente itálico-romana, decorado con ornamentos que reflejan diversas tendencias del arte helenístico: neoática, neopergaminea y alejandrina.

Para volver a considerar de modo concreto y sin prejuicios el problema de si la ruptura de la tradición formal helenística, que en determinado momento se manifiesta en el arte de época romana, se deba o no, en todo o en parte, a influencias orientales y específicamente párticas, creo necesario examinar los siguientes puntos:

1. Establecer en qué momento se produce la ruptura del tradicional naturalismo helenístico en el arte romano.
2. Analizar los elementos de esa ruptura, las características de la nueva línea formal que se va constituyendo, y determinar el área de difusión de sus manifestaciones.
3. Analizar la evolución y naturaleza de la forma artística «pártica» y, posteriormente, sasánida.
4. Efectuar la correlación cronológica y formal entre estas formas orientales y la antiguo-tardía.

Naturalmente, aquí, no es posible hacer esto, porque supondría un discurso demasiado amplio y una documentación demasiado extensa. Mi intervención debe limitarse, por tanto, a compendiar algunos temas de una investigación más amplia que estoy realizando

sobre el arte del imperio romano de la época de Cómodo a la de Constantino, y a plantear algunos puntos de discusión[12].

En cuanto a los puntos primero y segundo (establecer en qué momento se produce la ruptura de la tradición helenística y analizar su evolución), los elementos recogidos me llevan a las siguientes conclusiones[13].

El arte romano de la época de Trajano (98-117) se formó bajo el impulso de una gran personalidad creadora que supo dar vida a un lenguaje artístico original enteramente adecuado a los problemas de contenido de los grupos dominantes de la sociedad romana de la época, pero que había plenamente absorbido y reelaborado el gran magisterio helenístico (y, particularmente, pergamineo)[14].

Entre otras cosas, este arte creó el tipo de la columna cóclida adornada con relieves, que no sólo influenció directamente las sucesivas columnas adornadas, sino que en época posterior proporcionó el punto de partida a la creación del relieve que cubre el monumento sin estar encuadrado en líneas arquitectónicas, como luego lo encontramos en el arco de Galerio, en Tesalónica, y en la base del obelisco de Teodosio, en Constantinopla. Me atrevería a afirmar que las columnas adornadas romanas sirvieron de inspiración incluso al gran re- 44
lieve rupestre de Bishapur, donde se celebra la triple victoria de Sha- 45
pur I, quien, en el 260, hizo prisionero al emperador Valeriano y a 70.000 soldados romanos, empleados luego en la construcción de Gundeshapur y del dique de Shustar, en el río Karun. Más tarde se constituyó la ciudad de Bishapur y se esculpieron los relieves en que se celebran las victorias del soberano. Pero, aunque la inspiración compositiva provenga de las columnas adornadas romanas, los detalles estilísticos de la representación no reflejan influencia occidental alguna. Con esto tenemos otro caso de préstamo iconográfico, pero no formal. El arte trajaniano no sólo tuvo validez en Roma y en el círculo imperial; determina una corriente que tuvo vastas ramificaciones y ecos en el imperio. En los talleres artísticos asiáticos, situados no lejos de las canteras de mármol, como Afrodisia o Efeso, la forma trajaniana volvió a elaborarse con mayor desenvoltura técnica y con una inclinación particular por la abundancia de claroscuros. En la época de Adriano ya se encuentran en Efeso formas y técnicas características del llamado «barroco antonino». (El arte que se difunde en Roma en la época de Adriano sigue siendo, en cambio, con su romántico aticismo, un hecho circunscrito al gusto y al programa político del emperador y, por consiguiente, a los monumentos de directo origen oficial.)

El cambio de rumbo artístico generalmente reconocido por todos los estudiosos y cronológicamente fijado en la época de Cómodo

---

[12] Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milán, 1970.

[13] Cfr. también *EAA*, v. *Romana Arte* (R. Bianchi Bandinelli); id., *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milán, 1969; y *Roma. La fine dell'arte antica*, cit.

[14] Cfr. en este volumen, pp. 113 y ss.

(180-192), asume y desarrolla la inspiración asiática en el sentido de un comienzo de destrucción de la forma plástica a favor de una acentuación del elemento colorístico, pero sigue manteniendo una estructura sustancialmente helenística. se observa, no obstante, la tendencia a alejar el punto visual del observador: muchas veces, las escenas siguen desarrollándose tal como se acostumbra, presentándose como si se desplazasen ante el espectador (y, por ello, las figuras en acción aparecen de perfil); pero, con igual frecuencia, se busca un punto de vista centralizado por el que la acción se desarrolla alejándose del espectador hacia el fondo de la composición, o incluso chocando directamente con el espectador. Por tanto, el espectador se encuentra inserto en el mismo espacio en que se desarrolla la escena representada; se sitúa inmediatamente detrás de las figuras puestas en primer plano y éstas le vuelven la espalda por completo en el mismo momento. Naturalmente, una composición de ese tipo tiene bastante más eficacia expresiva (es la diferencia que hay entre visión cinematográfica en pantalla plana y en «cinerama»). Pero también debemos observar que anuncia explícitamente la visión frontal. En la Columna de Trajano, la figura del emperador jamás se presenta frontalmente; incluso en la gran escena de sumisión[15], observamos las filas de bárbaros arrodillados ante el emperador, que nosotros vemos de perfil, sentado en el podio, como si asistiéramos desde lejos y de lado. Pero en la Columna de Marco Aurelio, realizada en la época de Cómodo, nos encontramos con que se distingue veinticinco veces *al emperador en absoluta frontalidad, y dieciocho veces de tres cuartos* o de perfil. Las escenas de *adlocutio* se dividen entre presentación frontal y representación de lado; por lo general, están en escenas de marcha con las tropas; pero la posición frontal predomina en las escenas de *deditio* de los prisioneros, en las que quiere subrayarse la so-
47 lemnidad de la figura imperial. También es frontal la posición del emperador en la conocida escena (n. ci.) con la llegada de un mensajero, a la que podría encontrarse sugestivas, pero completamente ca-
46 suales concomitancias con uno de los relieves de Bharam II (276-293), de un siglo después.

Por tanto, ya en la Columna de Marco Aurelio, hay cierta diferenciación de contenido, dentro de la absoluta unidad del estilo y de la forma artística, entre representación de frente y representación de perfil. Hallaremos que esa diferenciación se acentúa en la época severina. El famoso detalle del tribunal *reditus* de Septimio Severo, el arco de Leptis (cfr. *AC*, lám. 20), nos muestra precisamente, junto a la aparición de perfil de las figuras a caballo que rodean la cuadriga imperial, la intención de adaptarse, con evidente forzamiento de la perspectiva, a la presentación frontal del emperador y de sus hijos. El hecho de que el artista de los relieves de Leptis, muy hábil en todo

[15] K. Lehmann Hartleben, *Die Trajansäule*, Berlín-Leipzig. 1926, lám. LXXV; *EAA, Atlante dei complessi figurati*, Roma, 1973, lám. 93, LXXV (dibujos de J. da Rimpatta [Ripanda]).

momento, haya recurrido a una solución formalmente forzada, demuestra claramente que ésta no se desprende de una innovación artística propia, sino de una exigencia extra-artística, de una adaptación, de una convención o de un ceremonial que ignoramos si ya estaba o no explícitamente formulado en la época. Lo que sabemos es que en época constantiniana la posición frontal y la absoluta inmovilidad del emperador se prescribirá y se observará, tanto en el desarrollo concreto de las ceremonias como en la representación artística. Inmovilidad y frontalidad forman parte de la presentación del emperador en su *divina maiestas*; la prescripción se remonta a la Tetrarquía de Diocleciano (284-305), que consumó la identificación, de origen oriental, entre divinidad protectora e inspiradora y el emperador, y que encontró su expresión plena en el imperio sasánida, pero que explícitamente se aplicó por primera vez en el ámbito romano y occidental, precisamente con Cómodo: el Dios, *comes* del emperador, *numen maiestatis*.

Debemos, pues, reconocer una línea coherente de desarrollo desde la época de Cómodo a la Tetrarquía, período en que la ruptura de la tradición artística de la forma helenística se hace explícita e irreversible. Ahora bien, en el paso de la posición de la figura en el espacio libre a su postura frontal, esa progresión señala precisamente la maduración de un problema formal, paralelo a la consolidación de una concepción ideológica, y no la simple adopción de un tema artístico del exterior. El hecho de que, de modo explícito, la frontalidad absoluta se reserve exclusivamente a la figura del emperador, como luego
a la de Cristo (cfr. *AC*, lám. 32b y fig. 48), nos demuestra que, en es- 48
te caso, la frontalidad no es una categoría estilística, sino la aceptación de una iconografía determinada, llena de una significación y un valor determinados.

La distinción entre iconografía y estilo no siempre se observa en nuestros estudios, pero es, fundamental, para no incurrir en equívocos. Igualmente fundamental es la distinción entre los varios significados, respecto al lenguaje artístico figurativo, que puede asumir una tipología aparentemente similar. Efectivamente, la frontalidad puede tener varios significados: es, ante todo, elemento de una expresión primitiva (la encontramos tanto en el dibujo infantil como en el arte inculto de los pueblos en estadio de cultura primitiva). Pero, de esa convención tipológica, inculta, el arte del antiguo Oriente, mejor dicho, las más antiguas civilizaciones artísticas, mesopotámicas e iránica, supieron extraer la expresión monumental de un contenido religioso. La imagen frontal, en efecto, actúa inmediatamente sobre el espectador, entra en comunicación con él, lo sitúa bajo la directa influencia mágica de su mirada, con frecuencia hecha más poderosa a través de ojos agigantados[16]. Hasta que el sentimiento reli-

[16] Para la Mesopotamia de era sumeria, basta recordar las estatuas y estatuillas de la favisa del templo de Abu en Tell Asmar (primera mitad del tercer milenio a. de C.): A. Parrot, *Sumer*, París, 1960, fig. 129-137. Para el problema en general: D. Frey, *Dämonie des Blicks*, en *Abh. Mainz*, 1953, núm. 6.

gioso es genuino y profundo, perdura el vínculo mágico con la imagen; y, en toda civilización y en todas partes, ésta es siempre una imagen frontal. La escultura griega de los siglos VII y VI asumió la tipología oriental y la convirtió en un elemento exquisito de su estilo y de su ritmo. Pero, desde sus comienzos, trató de superar esa fórmula y, a través de la continua investigación para expresar lo más íntegramente posible al hombre en su realidad concreta y terrestre, el arte griego, el único entre todo el arte de la antigüedad mediterránea, descubrió las leyes revolucionarias y humanísticas del escorzo, de la perspectiva, y creó, únicamente él, una forma artística del más íntegro realismo, cuya última derivación hemos venido indicando con el término de «naturalismo helenístico».

Al margen de esa tradición del naturalismo helenístico, expresión de una civilización eminentemente urbana, culta y profundamente intelectualizada, quedaban zonas que el helenismo sólo interesó de rechazo. En tales zonas sólo se absorbieron algunos refinamientos helenísticos, con frecuencia marginales; el fondo siguió siendo primitivo y las artes plásticas no sirvieron al placer intelectual de los ojos y del espíritu, ni al lujo, ni siquiera privado, sino que fueron esencialmente un método para documentar y exaltar en forma duradera y fácilmente comprensible para todas, en cuanto evidente, un hecho acaecido, una circunstancia importante, para honrar a un personaje y para recordar su prestigio. Es, pues, un arte votivo y conmemorativo al mismo tiempo; narrativo, en un caso y en otro. Su finalidad es narrar un hecho en sus detalles más relevantes, descuidando para tal fin el elemento decorativo, la finalidad hedonista y psicológica de la obra de arte. Mientras que en las grandes civilizaciones artísticas originales la ocasión conmemorativa, profana o cultural, se convierte en inspiración y pretexto para la creación de una manifestación artística, en otras la forma artística no es sino un medio para hacer evidente y comprensible determinada solemnidad, fijándola en el tiempo.

Una de esas zonas marginales es la península itálica en las regiones donde antiguamente se había establecido la colonización griega, y en el Lazio mismo, que no tuvo una expresión artística propia, peculiar y reconocible, hasta el helenismo tardío. El arte itálico contiene las raíces de una corriente artística de época romana, corriente que puede llamarse «popular» o «plebeya»[17], la cual existe junto al arte oficial de los círculos senatoriales y luego imperiales, a todo lo largo de la época republicana e imperial. De ella se sirven los magistrados de provincia, los libertos, los militares, y en ella se inserta el arte que de ordinario llamamos provincial, el arte de la Europa romanizada. Ese arte siempre se expresa con fórmulas que recurren a la frontalidad para realzar al personaje que debe alabarse, y por el mismo motivo recurren a la alteración de las proporciones naturales

---

[17] Cfr., en este volumen, pp. 35 ss.

en favor de proporciones que podemos llamar simbólicas porque responden a concepciones vinculadas a la jerarquía de valores; por claridad narrativa, recurren a la composición paratáctica y a la eliminación de lo ilusorio en la perspectiva. Ese es, pues, otro elemento a tener presente en la constitución de la forma antigua.

Hay otro elemento de contenido (que naturalmente se expresa en forma artística) que ponemos particularmente de relieve: con la época de Cómodo, penetra, por primera vez, en el arte oficial de Occidente un componente irracionalista que estuvo ausente de toda la evolución artística de la Grecia arcaica al helenismo. Un elemento irracionalista (o, si queremos, quizá directamente metafísico) al que el arte del Occidente europeo jamás ha renunciado desde entonces, aunque lo haya expresado de muy distintos modos. Ese elemento se manifiesta en la concepción del arte y, al mismo tiempo, en la cultura; penetra en la ideología imperial a través de las diversas corrientes de pensamiento, filosófico y religioso, que van incrementando su acción y su eficacia a medida que la condición humana va haciéndose cada vez más grave y angustiosa a lo largo del siglo III. No es oportuno ahora insistir sobre la profundidad y amplitud de la crisis económica, social y moral del siglo III, ni sobre la importancia asumida por las corrientes religiosas misteriosóficas, de salvación o de redención, que calan todos los estratos de la sociedad de la época, entre las que el cristianismo asumirá cada vez mayor importancia y mayor fermento revolucionario. Pero es preciso aludir a la circunstancia de que, por un lado, el pensamiento filosófico, a partir del concepto estoico de la *martyrìa* (es decir, del testimonio que el sabio debe dar de la divinidad) hasta las concepciones plotinianas, cada vez va llenándose más de inquietud religiosa y mística; y que, por otro lado, la cultura profana y, por decirlo así, «laica», acabó por entretenerse en artificiosos juegos intelectuales, enteramente vacíos y formales, como nos lo testimonian los títulos (*Laudes fumi et pulveris; Laudes negligentiae,* etc.) y las obras de M. Cornelio Frontone, maestro de Marco Aurelio. Esa cultura ya no ofrecía base alguna al inquieto espíritu del hombre de aquel tiempo, que fue aspirando cada vez más a la calificación de *homo spiritualis,* de *mousikòs anèr,* de *vir gravis et sanctus* que encontraremos en el siglo III. Muchas de las religiones y de las corrientes irracionalistas procedían de Oriente: el culto de Cibeles, que en el 160 se proclamó culto oficial en Lyon; el culto de Mitra, de origen iránico, etc. Hay, pues, un desplazamiento espiritual, intelectual, ideológico, religioso, hacia concepciones orientales; la forma misma del Estado abandona cada vez más la primitiva cobertura formalmente republicana, y va haciéndose cada vez más explícitamente monárquica y absoluta, de tipo oriental. Pero sólo un ingenuo criterio histórico podría deducir de todo esto que la ideología se reflejara directamente en la forma artística, o que, junto con la ideología, también se asumiese, sin más, la forma artística.

Si se logra seguir (aquí sólo mencionar) la evolución del arte de la época imperial romana, debemos reconocer que los elementos que

conducen a la ruptura de la forma del naturalismo helenístico siguen un desarrollo interno, que discurre enteramente en el campo señalado por el gran legado helenístico, por un lado, y, por otro, por el venero del arte «plebeyo», «popular» romano. En ningún momento logramos comprender hasta aquí, esto es, hasta comienzos del siglo IV, un préstamo de la civilización artística iránica. Desde luego, los relieves constantinos de la *oratio* o de la *liberalitas* nos muestran la figura del emperador situada frontalmente y en mayores proporciones; pero la forma mediante la cual se expresan en Roma no revela traza alguna de préstamo de formas párticas o sasánidas, al menos hasta el tiempo de Constantino. Y con Constantino, quizá con Diocleciano, la forma antiguo-tardía ya está constituida. Tan constituida que, una vez apagado el impulso revolucionario, cuando los estratos sociales llegados al poder con la Tetrarquía (y recuérdese que Galieno había excluido del mando militar a los pertenecientes a la clase senatorial) y convertidos en los nuevos medios dirigentes, quisieron adueñarse, como ocurre siempre, de la tradición artística, porque en ella se encontraba el tradicional signo del poder (designamos esta búsqueda con el nombre de «clasicismo constantiniano» o «renacimiento constantiniano»), la forma antigua, helenística, ya no fue sino envoltura vacía, caligrafía más o menos preciosista en manos de artífices que trabajaban para la corte y para la alta burocracia del Estado. La forma helenística se había desvitalizado y podía plegarse a cualquier adaptación; la producción artística, aparte de las estatuas de los emperadores y de los altos magistrados, no conoce otra cosa que objetos de adorno, muebles de lujo.

Sólo entonces empiezan a poder catalogarse temas ornamentales, préstamos del arte sasánida. Los más explícitos, y de los primeros que pueden señalarse, son las ornamentaciones de filas de corazones, tan frecuentes y características de las vajillas de plata sasánidas hasta el siglo VI. Creo que, por el origen de esa ornamentación, debe abandonarse tanto la opinión de Monneret de Villard, que la relacionaba con temas protohistóricos, como la de Herzfeld, que había reconocido en ella la rigidez de un sarmiento de hojas de laurel, y que su origen debe apreciarse, en cambio, en el sarmiento de hiedra[18]. El dibujo ornamental de algunos *rhytà* de marfil descubiertos por Masson en Nisa y fechables con toda probabilidad alrededor del 150 a. de C., por cuanto hallados junto a *òstraka* fechados[19], nos
30 muestra una guirnalda de hiedra con hojas ya estilizadas en forma de corazón, pero parcialmente naturalistas todavía (es un viejo tema del

[18] Reanuda la cuestión H. Stern, *Le Calendrier de 354, Etude sur son texte et ses illustrations*, París, 321-325, y 339, que aún no podía conocer ni los *rhytà* de Nisa Pártica ni la nueva catacumba de Vía Latina.

[19] Los *òstraka* son fechables entre el 178 y el 170 a. de C., si se aplica la era seléucida; entre el 114 y el 106 si se aplica (como han hecho los descubridores) la era arsácida: Cfr. *EAA*, v. *Ostraka*. Para el descubrimiento: M. E. Masson y G. A. Pugacenkova, *op. cit.*, y el gran álbum de 120 láminas publicado por los mismos autores y con el mismo título en Moscú (Acad. Nauk), 1956.

arte griego). El adorno de las vestiduras de una de las estatuas descu- 49
biertas por Schlumberger en Surkh-Kotal, del siglo II, repite el tema
ya muy esquematizado[20], pero las hojas en forma de corazón siguen
estando unidas al tallo; finalmente, pierden todo aspecto vegetal, se
convierten en series de corazones (ya de manera documentable en
tiempos de Shapur II, 309-379) que serán tema ornamental 50
característico hasta el siglo VII[21]. En esta forma se adopta el tema
incluso en Roma: con invariada elegancia en las orlas de las ilustra-
ciones del Calendario de Filocalo, del 354[22], sumariamente vulgari- 51
zado, en los marcos del hipogeo cristiano de Vía Latina, cuyos ele- 52
mentos contribuyen a fecharlo a mediados del siglo IV[23].

Aun cuando nos propusimos no ampliar la investigación a la ar-
quitectura, no podemos dejar de recordar luego, a comienzos del
siglo VI, el caso del pabellón de caza de Teodorico en Galeata, anti- 53
gua Mevaniola (cerca de Forlí). Su estructura forma parte (como señaló Monneret de Villard[24]) de una serie bien documentada de construcciones en el área analítico-mesopotámica, derivada del *hilani* hitita y difundida por la era aqueménida casi hasta nuestros días; se caracteriza por el pórtico que da paso a un atrio amplio y poco profundo, con un ábside plano en el centro.

Pero ese documento, como los que a través de la importación de tejidos preciosos testimonian la difusión del *sēn-murv,* de los leones heráldicos y de otros temas persas en el arte medieval de Occidente[25], caen fuera del problema fundamental que queremos plantear: el de si la ruptura de la tradición formal helenística, que se manifiesta a lo largo del arte romano del siglo III, se debe o no a influencias orientales y específicamente párticas. Nuestra respuesta a esa pregunta es negativa por lo que concierne a elementos formales, estructurales y

---

20 D. Schlumberger, en *Journal Asiatique*, 1952, 1954, 1955, 1962 (Informes preliminares); id., *The Excavations at Surkh Kotal and the Problem of Hellenism in Bactria and India*, en *Proceedings British Academy*, XLVII, Londres, 1961, pp. 77 y ss., lám. XIX.

21 Copa de plata con cuatro figuras de músicos separadas por adornos en forma de corazón con esmalte incrustado (alt. 8 cm.), fechables en el siglo VI. Procede de Mazanderan, conservada en Teherán, Museo Arqueológico: R. Ghirshman, en *Ars Orientalis*, II (1957), pp. 77 y ss.

22 H. Stern, *op. cit., EAA,* v. *Mesi e calendario* (E. Coche de la Ferte).

23 *Cfr.* A. Ferrua, *La nuova catacomba della via Latina,* Roma, 1958, láms. LXVII y CIX; M. Cagiano De Azevedo, en *Riv. Archeol. Cristiana*, XLV (1969), pp. 31-48.

24 U. Monneret De Villard, en *Rend. Lincei*, VII (1952), pp. 26 y ss., *EAA*, v. *Galeata* (G. A. Mansuelli).

25 Cfr. R. Ghirshman, en *Atti conv. linc.*, pp. 283, ss. *Sen-murv* es el nombre pehlévico de un pájaro fabuloso y benéfico (esparce en el mundo las simientes salutíferas), con garras leoninas, hocico de perro con lengua bífida y cola de pavo real; se encuentra documentado en la literatura irania desde el I milenio a. de C.; su iconografía arraiga en el arte de las estepas, pero luego toma particular desarrollo en el arte pártico y sasánida y frecuente aplicación en vajillas de plata y, especialmente, en tejidos, no sin penetración de formas helenísticas, Cfr. P. O. Harper, en *Bull. Metropolitan Museum of Art,* 1961, pp. 95 y ss.

estilísticos, afirmativa por lo que toca a ciertos temas ideológicos que determinan la iconografía y a algunos temas ornamentales aislados.

Tal convencimiento viene reforzado por la comprobación, ya generalmente reconocida, de que precisamente en la parte oriental del imperio es donde la tradición formal helenística perduró más largamente, hasta el punto de insertarse en la nueva civilización artística bizantina. En la parte occidental se tiene la relativa autonomía artística africana de las provincias costeras al oeste de Libia, mientras que el arte provincial de la Galia, de las provincias ibéricas y de las británicas pierde rápidamente toda elegancia helenística.

Quisiera terminar con algunas consideraciones generales que deberían reforzar los elementos comprobados, expuestos hasta el momento.

En todo el arte de la antigüedad, el repertorio iconográfico pertenece a un patrimonio que se transmite, a veces durante siglos, sostenido por dos fuerzas conservadoras: una de estas fuerzas es de carácter ideológico (religión, propaganda política, ceremonial de corte); la otra es de carácter técnico (transmisión de la enseñanza dentro de los talleres artesanos, exigencia de atenerse a esquemas implantados para facilitar el trabajo «a jornal»); una y otra conribuyen conjuntamente a la estabilidad de las representaciones artísticas y a la amplia inteligibilidad de éstas. Siempre es precisa una causa bastante fuerte de carácter ideológico, social, político, económico, para que se renueve el repertorio iconográfico; o bien es necesaria la aparición de una personalidad artística de calidad excepcional, que imponga una nueva interpretación iconográfica, aparte de estilística. Pero eso ocurre raramente y a prolongados intervalos de tiempo. En cambio, el lenguaje estilístico varía siempre; de generación en generación, vamos siendo capaces de comprender las variaciones que se suceden, por lo general, de modo coherente (hasta el punto de que con frecuencia se emplea el término inexacto de «evolución», en lugar del de «desarrollo», y de que se está en condiciones de establecer, entre dos obras, de las que se ignora su cronología absoluta, cuál de ellas se creó primero y cuál después, es decir, su cronología relativa). En el campo del estilo, se da un salto (esto es, un giro inesperado o una auténtica y verdadera ruptura), por una brusca transformación de la cohesión social o por la intervención, también en este caso, de una personalidad bastante superior a la media; de ahí la necesidad del análisis formal para determinar cuándo se está ante un maestro, un seguidor tardío o un simple ejecutor. Pero, incluso en el caso de una personalidad superior, siempre hay un lógico vínculo formal que une su expresión artística a la que estuviera extendida en su época. Si tales consideraciones simplistas siempre estuvieran presentes en nuestra investigación histórica, no se caería con tanta facilidad y frecuencia, incluso hoy en día, en la explicación simplista y a menudo errónea que tiende a atribuir todo cambio a «influencias». Las influencias sólo actúan, mejor dicho, se reciben, cuando ya se ha planteado el problema de la investigación de cierta expresión, cuando ya se está en busca de

una forma nueva a través de un contenido nuevo. Por ello, desde un punto de vista rigurosamente histórico, lo importante es determinar las causas que predisponen a recibir las influencias, porque las causas son el elemento determinante y primero. Lo que equivale a decir que la problemática formal de un arte no varía porque se reciban influencias de otro arte; pero tales influencias sólo se reciben si la problemática artística ya se ha modificado. De otro modo, no se trataría de auténticos y verdaderos cambios y novedades de estilo, sino sólo de superficial apropiación exterior de temas ornamentales que no superan la esfera de la artesanía artística.

OBSERVACIONES SOBRE LA FORMA ARTISTICA EN ORIENTE Y EN OCCIDENTE*

Anuncio de antemano que estas observaciones mías sólo se refieren a la escultura y a la pintura. La arquitectura plantea problemas diferentes, que se examinan aparte, aunque algunos fenómenos generales puedan remitirse a una línea no sustancialmente distinta del desarrollo de las artes plásticas. El hecho que hay que tener presente es que los talleres de pintores y escultores trabajan de manera más autónoma y al mismo tiempo más colectiva que los maestros que dirigen un proyecto arquitectónico.

También debo advertir que en gran parte, al menos exteriormente, me saldré del tema, al no hablar de obras de la antigüedad tardía, sino de obras anteriores. El tema de fondo de nuestro congreso es buscar cada vez mejor comprensión y, por tanto, definición, de los aspectos que señalan el tránsito de la antigüedad a la Edad Media en las artes figurativas. Tras la era carolingia, cuando el centro histórico de Occidente se traslada definitivamente del Mediterráneo a la Europa Central, empezamos a hablar de un arte medieval europeo. Sus características generales, que superan los límites de las diversas escuelas y de los aspectos estilísticos, son fundamentalmente las siguientes: primera, un contenido que reconoce los mayores valores en la esfera religiosa y metafísica, poniendo en segundo plano o pasando enteramente por alto los valores prácticos y terrenos; segunda, un lenguaje fácilmente comprensible incluso para las multitudes carentes de cultura, y, por tanto, de carácter popular. Tales son las características generales de la producción artística medieval, junto a las que podían existir, sin embargo, ramas de trabajo artesano refi-

* Informe al congreso linceo «Tardo antico e alto medioevo. La forma artística nel passaggio dall'antichità al medioevo», Roma 4-7 abril, 1967. Cfr. Accademia nazionale dei Lincei, Quaderno núm. 105, Roma, 1968, pp. 289-308 (en adelante citado como *Atti conv. linc. 1967*).

nado y de gran valor, destinado a una selecta minoría de príncipes seculares y eclesiásticos.

En los cambios de la forma artística que determinan el paso de la antigüedad a la Edad Media, desechado ya por todos el concepto simplista de «decadencia de las artes», estamos de acuerdo en reconocer un fenómeno complejo que se manifiesta con la transformación de la compacta forma clásica, característica del arte clásico, en una forma deshecha, disgregada, carente de la búsqueda de un equipo armonioso, pero rica en color y fuertemente expresiva, mientras comprobamos, en cambio, un envaramiento de la iconografía. (Espero que no será necesario ratificar en este lugar la distinta valoración que se ha de dar a la iconografía y al estilo.) Sobre esas características, todos estamos de acuerdo. Pero todavía no se ha llegado a un acuerdo, no tanto sobre cuestiones de detalle (que siempre serán susceptibles de discusión), sino sobre algunos puntos fundamentales que se refieren a los comienzos de la profunda transformación que se determina en el milenario y al lineal desarrollo lógico del arte de la antigüedad. No se ha logrado acuerdo tanto en lo que concierne al tiempo de la transformación como al lugar (o lugares) donde se manifestó más precozmente. Ni tampoco está claro para todos, de manera satisfactoria y unívoca, los motivos históricos y las fuerzas actuantes que produjeron la transformación, reconocida ya como un fenómeno histórico demasiado complejo para que pueda explicarse simplemente como un hecho de gusto y de mera intuición artística. Quien siguiera deteniéndose en tal explicación, que marcó un avance sobre los estudios de Riegl, anteriores a la época de la «escuela de Viena», se pondría en posiciones ya superadas por cuarenta años de investigaciones. Sin tener en cuenta, además, que toda manifestación duradera de gusto tiene siempre unas raíces bastante más complejas que la repentina inspiración artística, y sin pensar que en el arte de la antigüedad la contención de la tradición artesana era bastante fuerte y a menudo determinante para el artista individual, de modo que era necesario un impulso interior bastante poderoso para que tal tradición se superase y se rompiera. Por todas estas razones, el paso del arte de la antigüedad clásica al arte de la Edad Media sigue siendo todavía un hecho cuya sucesión histórica no se halla delineada de manera clara y nítida en nuestra cultura, hasta el punto de que se continúa concibiendo Antigüedad y Edad Media de modo simplista, como dos civilizaciones artísticas contrapuestas. Por ello, si queremos dar a nuestro trabajo no sólo un valor especializado, sino también, efectivamente, cultural, deberemos tratar de descubrir y subrayar las grandes líneas de desarrollo, omitiendo las cuestiones detallísticas subnormales. Como tesis general, mantengo la opinión de que la historia del arte de esas épocas ha de tratarse —teniendo en cuenta las grandes lagunas existentes en la documentación monumental— estudiando, acontecimiento por acontecimiento, el proceso de producción, pero encuadrándolo en las grandes líneas del desarrollo histórico del hecho artístico.

Esta ponencia querría ser una contribución para el desarrollo de dos hechos sustanciales: en primer lugar, determinar dónde, cuándo y como pueda determinarse, en la evolución de las artes plásticas, un giro tal que pueda admitirse, como un alejamiento consciente de la tradición helenística y una premisa necesaria del arte antiguo-tardío; en segundo lugar, comprobar la diversidad del desarrollo fundamental que el arte adquiere en Oriente y en Occidente, tomándola a la altura de la segunda mitad del siglo VI.

El primer punto es el más complejo y será necesario adelantar varias observaciones preliminares que sirvan de aclaración a ciertos datos de partida. De otro modo, en la notable incertidumbre de terminologías y en la gran confusión de metodologías críticas en que actualmente ha caído la investigación histórico-artística, corremos el riesgo de no entendernos. Añádase a esto (justo es reconocerlo) que la reconstrucción histórica de los fenómenos del arte aún se halla en una fase preliminar. Durante mucho tiempo, ha sufrido bajo el prejuicio de posturas críticas neoclásicas: incluso cuando ha habido conocimiento para alejarse de tales posturas, con frecuencia ha faltado una adecuada visión crítica de su desarrollo global, de modo que resulta imposible considerar un punto determinado sin encuadrarlo antes en algunas consideraciones de orden general.

Antes de nada, debemos examinar de nuevo uno de los puntos de partida, las características de la tradición helenística, que siguió siendo premisa fundamental de todo desarrollo posterior incluso después de la conquista de los reinos helenísticos por parte de Roma. Creo que estaremos de acuerdo al definir la tradición del arte helenístico como eminentemente «naturalista». El «naturalismo» helenístico se manifiesta en el logro de una confrontación, continua y coherente, con la realidad de la naturaleza, tal como la percibe el ojo humano, acompañado por una mente reflexiva. De tal planteamiento del problema formal, aparece y actúa como consecuencia inmanente el hecho de que todo elemento figurado reciba sus proposiciones exactas, aquéllas que aparecen en la naturaleza, y que toda representación se coloque en el espacio dentro del que parece moverse libremente.

El aspecto que de ese modo cobra la forma artística, es, como todo hecho figurativo, fruto de una convención; pero, en este caso, es una convención tan semejante a las apariencias de la realidad de la naturaleza, tan capaz de crear, precisamente con sus normas convencionales, la ilusión del espacio justo y de las justas medidas de las cosas que, una vez afirmada, durante siglos ha parecido sustancialmente el único modo correcto a emplear en el lenguaje figurativo. No sólo desde fines del siglo IV a la era romana, sino también en el mundo moderno, después de que se rompiera a su vez la convención formal medieval. La forma del naturalismo helenístico no sólo fue fundamental en el arte griego hasta el final de los reinos helenísticos, sino también en el arte neoático y en el arte romano de la era augusta, de la era flavia, de la era de Trajano y de Adriano, aunque siempre con

distinto acento, y en el arte de los primeros Antoninos. Con la era de Cómodo (180-192), en cambio, creemos que podemos reconocer un giro que acusa un primer alejamiento sustancial de la concepción formal del naturalismo helenístico. Pero aún debemos acabar de precisar las características fundamentales de aquella tradición.

El naturalismo helenístico construye sus composiciones de manera enteramente lógica, para que el espectador vea desarrollarse ante sí una representación a la que él queda ajeno. Representación y espectador se hallan en espacios distintos, como (y el parangón no es casual) el público sentado en el teatro y los actores en el escenario[1]. Las formas individuales son compactas, articuladas de modo orgánico, como está toda forma en la naturaleza, donde no pueden existir soluciones de continuidad entre una u otra parte de una misma sustancia. Una soltura y elegancia particulares es característica del naturalismo helenístico, en coherencia con su calidad de arte nacido en una civilización urbana de gran altura. Todo aspecto de la naturaleza que se transforma en sustancia artística, está empapado de finura intelectual; podríamos definirla como una forma intelectualizada, altamente cívica, que elimina toda tosquedad física, toda rudeza, y que, con refinados recursos técnicos, logra dar a toda su convención el aspecto difícil e inevitable naturalidad. Esa extrema civilización intelectual, corre el riesgo, si acaso, de transformar el arte, en un momento extremo, en mero juego hedonista. Téngase presente, por ejemplo, el famoso relieve del Museo de Mónaco del campesino que guía a una vaca a lo largo de un muro del que sobresalen árboles[2], o el relieve, casi desco-
54 nocido, de un tabernáculo de Artemisa en el Museo Nacional romano[3]. También éste es un óptimo ejemplo del gusto por los temas bucólicos, propio de una refinada civilización urbana, un gusto típicamente helenístico-tardío que perdura en restringidos grupos de la sociedad romana más elevada. Pero, en Roma, los estratos sociales que supieron apropiarse de la forma helenística siempre fueron relativamente exiguos, aunque depositarios del poder cultural y de la fuerza política. La extensa cultura de los romanos no quedó profundamente calada, no se apropió como cosa suya el lenguaje formal helenístico, y planteó al arte figurativo exigencias distintas y sustancialmente más modestas.

---

[1] Ha de tenerse en cuenta que la praxis teatral y la escenografía proporcionaron notable impulso y sugerencias a las artes figurativas (particularmente a la pintura, arte guía en la era clásica griega) en el desarrollo y la consolidación de un lenguaje naturalista. Véase H. Kenner, *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Viena, 1954; id. *Griechische Theaterlandschaften*, en *Österr. Jahresh.*, XLVII (1964-65), pp. 35-70; F. Adorno, *Studi sul pensiero greco*, en *Le Arti in Platone e Aristotele*, Florencia, 1966, pp. 3-68; R. Bianchi Bandinelli, *Osservazioni storico-artistiche a un passo del «Sofista» platonico*, En *Studi in onore di U. E. Paoli*, Florencia, 1956, pp. 81-95 (ahora en *AC*, pp. 153-171).

[2] [Cfr. *EAA*, III (1960), fig. 1339.]

[3] N. 39113 vuelto a llevar al Quirinal, al jardín Colonna (cfr. G. Gatti, en *Notizie scavi*, 1906, p. 246; G. Cultrera en *Bollettino d'arte*, 1908, pp. 241 y ss.), fechado a mediados del siglo II.

Los principios fundamentales de la forma helenística vuelven a darse, como ya hemos dicho, en todo el arte oficial romano hasta mediados del siglo II, si bien con distinto acento. Pero, en algunos momentos oficiales, también puede observarse un elemento distinto. En los arcos honorarios (de Tito, en Roma; de Trajano, en Benevento), se coloca un friso menor que tiene una ascendencia tipológica propia, que se trata con distinta expresión artística que las grandes composiciones históricas y honorarias insertas en la arquitectura, y no sigue las variaciones de estilo[4]. En esos frisos menores, no se dan fluidas composiciones espaciales, entrelazamientos de figuras, superposiciones de planos, sino colocación paratáctica de figuras aisladas, con intención de registro, casi documentalista, y no sin perjuicio de las normas de la proporcionalidad naturalista entre las figuras. Los frisos menores son los que representan la procesión sacrifical. Esta verificación nos lleva a considerar la existencia, incluso en el ámbito oficial del arte romano, de dos modos diferentes de concebir la expresión artística: uno de ellos no tiene el naturalismo como elemento constitutivo fundamental e intangible, ni, mucho menos, la fluidez y elegancia helenísticas. A esa tendencia hemos dado el nombre de «arte plebeyo», rechazando el de «arte popular», corrientemente empleado, pero críticamente erróneo[5].

El arte griego siempre tuvo un contenido universal, tanto en la obra de carácter votivo y religioso como en la de carácter cívico. En cambio, en la cultura de la Italia prerromana y luego romana, surge un arte vinculado al monumento sepulcral, que adopta como tema un acontecimiento actual con finalidad honoraria individual si se aplica al monumento funerario privado o de valor histórico si se refiere al monumento público, y se desarrolla de modo particular el relieve de tema mitológico, que no sirve para temas religiosos, sino para decorar sarcófagos y urnas (por lo menos, desde comienzos del siglo IV). Por su intención honoraria y conmemorativa individual, este arte lleva consigo la tendencia a expresar el valor simbólico de las cosas representadas más que su valor realista. En tal tendencia, este arte topa con el fundamental irracionalismo de todo arte espontáneo, popular, que siempre procede por convenciones y símbolos.

Para mayor claridad, tomemos algunos ejemplos, ya citados otras veces: un detalle del friso del arco de Augusto en Susa (9-8 a. de C.) 55
muestra un enorme cerdo entre pequeñas figuras humanas alineadas delante y detrás de él; además de un toro y un carnero, igualmente enormes. Es el acostumbrado friso de explícito tema sacrifical en ple-

---

[4] J. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art,* en *Memoirs of American Academy in Rome,* XXII (1955), pp. 146 y ss. (p. 147: «In contrast with the illusionistic panel reliefs, the style of the frize is close to popular art with rather short dumpy figures executed in deep relief but with no relation to the background»). Los frisos a los que se hace referencia son reproducidos en las láminas LIII-LV.

[5] Cfr. pp. 35 y ss.

no florecimiento del más elegante neoaticismo augustal con arte
56 «provincial», tal como solemos definir a esa producción (cfr. fig. 56: soldados y músicos). No es la terminología lo que nos interesa ahora; quisiéramos explicar por qué el cerdo es mayor que las demás figuras, tanto más en cuanto que los ejecutores del friso de Susa no se muestran desconocedores de la iconografía helenística, como revelan otros detalles donde aparecen, por ejemplo, figuras de caballeros de indudable procedencia clásica. Por tanto, no me parece posible explicar todo con una clasificación en la categoría de «primitivismo ingenuo», ni creo que pueda suponerse, en este caso, una consciente intención decorativa en sentido «expresionista». Pienso que la única explicación justa es el deseo de dar gran importancia a las víctimas sacrificiales y, con ellas, a la entidad del solemne acto religioso llevado a cabo, que confirmaba el acuerdo político entre Roma y el rey de los Segusi, Cottius[6]. Las proporciones del animal no son, pues, proporciones naturalistas, sino representativas, simbólicas.

57 Tomemos otro ejemplo: el ara del *Vicus Aesculeti*, en Roma, también augustal (cerca del II)[7]. En ella, en cambio, los animales son muy pequeños y, en este caso, nadie pretenderá hablar de primitivismo provincial, porque toda la composición es plásticamente equilibrada y correcta, aunque sólo participe marginalmente del gusto neoático de los monumentos más importantes de la época. La explicación, sin embargo, es la misma: el animal sacrificial tiene valor de símbolo; sirve para indicar una particular costumbre ritual, pero el acontecimiento más importante es la reunión de los cuatro *vicomagistri,* a cuya representación dominante queda subordinada la representación del sacrificio.

58 Un ejemplo más: el ara de los *seviri* de Angera, en el Museo Arqueológico de Milán[8]. Aunque el animal sacrificial (un toro, a la izquierda) también es de proporciones reducidas, pertenece a una jerarquía muy secundaria; predomina, en cambio, la figura del sacrificante, porque de ella es de quien el pequeño monumento quiere guardar recuerdo, es lo que se quiere honrar y exaltar. Por eso, su figura resulta grande y, además, se presenta frontalmente en directa relación con el espectador. Lo importante no es que se muestre el acto del sacrificio; eso basta recordarlo con una alusión simbólica. Por tanto, tenemos la presentación frontal, el abandono de la perspectiva

---

[6] Las primeras observaciones sobre los relieves del arco de Susa fueron de A. Furtwaengler, *Intermezzi*, Leipzig, 1896, pp. 76 y ss.; las más recientes, de B. M. Felletti Maj, en *Rend. Pont. Acc. Arch.*, XXXIII (1961), pp. 129 y ss., que inserta los relieves del friso en el contexto del arte «itálico». Para una bibliografía completa: *EAA*, VII (1966), p. 573.

[7] El ara se conserva en el Museo dei Conservatori, en Campidoglio: Catálogo Stuart Jones, pp. 74-75, lám. 26; Catálogo Mustilli, pp. 102-103 lám. 59. Bibliografía completa en J. Scott Ryberg, *op. cit.*

[8] El ara procedente de Angera se conserva en el Museo Arqueológico de Milán (ya en el Castello Sforzesco): *CIL*, V, núm. 5.742, *pars I*, p. 590. Cfr. *Studi miscellanei*, X (1966), p. 10.

espacial y de las proporciones naturalistas: elementos característicos que luego se fijarán, de modo irrecuperable, en el arte romano-tardío alrededor del año 300, pero que ya aparecen en esa escultura, que no puede sobrepasar la era trajana y que es probablemente anterior, porque después del siglo I las representaciones de *serviri* son bastante raras.

Ante toda una serie de estas «Vorstufen zur Spätantike», como las llamó Rodenwaldt, recogiendo otros ejemplos, en un artículo de 1940[9], pero sin deducir todas sus consecuencias, debemos convencernos de que no se trata de hechos aislados o casuales, sino que estamos ante un modo de concebir la expresión artística distinto del de la tradición helenística. Sobre todo, estamos frente a la expresión de un contenido diferente, que se dirige a la exaltación de un solo protagonista, intencionadamente elevado por encima de los demás elementos que componen la representación: es éste un rasgo fundamentalmente distinto del contenido del arte griego, incluso en la época de las monarquías helenísticas. Los elementos de la composición ya no tienen valor narrativo, sino que cobran un valor de símbolo representativo, de signo: símbolo de la ceremonia sacrificial es la pequeña figura del animal; signo de la importancia del rango social alcanzado por el protagonista (generalmente un liberto enriquecido, pero un libre en el ara de Angera) es su figura mayor y en posición frontal.

Ese elemento simbólico y representativo, puesto al servicio de una documentación concreta, de valor histórico-narrativo, es realmente el rasgo más característico y nuevo que la civilización romana inserta en la tradición helenística; pero es un rasgo que conduce al conflicto con los principios fundamentales del naturalismo. Me parece que estamos ante un elemento básico que hará posible y necesario el futuro alejamiento de la tradición helenística y que seguirá siendo característico y permanente, si bien aplicado a distintos temas, no sólo en la fase del llamado «expresionismo» del siglo III, sino también en el propio arte medieval, que será a la vez histórico y popular, al igual que el primitivo arte cristiano será simbólico y popular.

La total ruptura con la forma tradicional helenística ocurrirá en la época de la primera Tetrarquía, que incide fuertemente en las estructuras sociales administrativas y económicas del imperio. Será una ruptura irreparable. Efectivamente, aun cuando se trate de recuperar la forma helenística en los diversos momentos de «clasicismo», ésta quedará profundamente transformada, como ya demuestra el primero de estos clasicismos antiguo-tardíos, el constantiniano, que de formas áulicas, de gran valor, pero carentes de vida y faltas de aquella fluidez y aparentemente fácil naturalidad que había poseído la forma helenística. El producto que mejor documenta la ruptura acaecida es,

---

[9] G. Rodenwaldt. *Römische Reliefs, Vorstufen zur Spätantike*, en *Jahrbuch*, LV (1940), pp. 12-43.

como se sabe, el friso constantiniano del arco de Constantino en Roma, del año 315. En el arco de Constantino, a la particular corriente artística a que siempre se reservó el modesto friso sacrificial, se confía ahora el friso histórico y honorario, que por primera vez en un momento oficial ocupa el puesto de aquél en la estructura arquitectónica. Y encontramos el trabajo del mismo taller en sarcófagos de tema cristiano hasta alrededor del 330[10]. El friso histórico constantiniano señala la expresión artística de la nueva clase que ha llegado al poder y que estuvo en ascenso desde los tiempos de Septimio Severo, pero especialmente después de que Galieno despojara a casi todos los pertenecientes a familias patricias del mando militar y del preconsulado en las provincias. Ese lenguaje artístico, tan nuevo en un monumento erigido por el Senado, no es nuevo, sin embargo, en la cultura romana, tal como hemos visto. Pero, en tiempos de la Tetrarquía, ya en plena ruptura con el naturalismo helenístico, al abandonar todos sus principios fundamentales, al adoptar en lugar de las formas naturalistas formas convencionalistas y simbólicas, proporciones alteradas en sentido jerárquico, al eliminar la relación espacial y de perspectiva, y al aceptar, junto con el concepto de la soberanía sagrada, de origen oriental, ciertos motivos iconográficos de su representación[11] se crean esquemas compositivos que perdurarán hasta fines de
la Edad Media. A la representación del emperador en su *divina maies-* 59
tas, tal como la encontramos por primera vez en el arco de Constan- 60
tino, corresponderá la *Maestà della Madonna de Duccio, del 1311.* Inmediatamente después (como sucede siempre), la nueva clase en el poder tratara inútilmente de apropiarse de la forma artística clásica, que se había convertido en directa expresión del poder mismo: el neoclasicismo constantiniano (tan apreciado cuando la historia del arte antiguo estaba dominada por prejuicios académicos y antihistóricos) se explica por la aspiración de adoptar un legado; pero ya no recobrará la natural elegancia ni la fluidez de la forma helenística, mientras que perderá el impulso hacia una profunda innovación artística que, sin embargo, afloró en un momento y que sólo resurgirá mucho más tarde, y limitadamente, en Occidente.

En este punto, debería remitir a cosas dichas en otras ocasiones sobre la relación de conflicto existente entre símbolo y forma naturalista, y sobre las coincidencias entre pensamiento alógico, irraciona-

---

[10] Lo más próximo al taller del friso constantiniano es el sarcófago núm. 104 del Museo Laterano, llamado «sarcófago teológico» por el reflejo de las discusiones sobre la «consustancialidad» que se observa en la escena de la Creación. Para todo el grupo de sarcófagos de esa época, sigue siendo un punto de partida fundamental el estudio de Von Schoenebeck, *Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin*, en *Röm. Mitt.*, LI (1936), pp. 238 y ss. Véase también G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani*, Ciudad del Vaticano, 1949. El último reflejo del taller constantiniano se tiene en el sarcófago de Adelfia (quizá mujer del cónsul L. Arcadio Valerio), de 333 *circa*, Siracusa, Museo Nacional: S. L. Angelo, *Il sarcofago di Adelfia* Ciudad del Vaticano, 1956.

[11] Cfr. pp. 77 y ss.

lista, y forma abstracta, esquemática o, en cualquier caso, tendente a la destrucción de la cohesión orgánica en la imagen artística [12]. Afirmo que hay, efectivamente, una relación directa entre estos elementos: pensamiento lógico, racional, y forma naturalista; pensamiento alógico, metafísico, místico, irracionalista, y forma artística antinaturalista, expresionista o abstracta. Esta relación puede documentarse con ejemplos de cualquier época: del arte prehistórico al arte bárbaro, del arte medieval al arte moderno y contemporáneo, donde la ruptura con el naturalismo figurativo surge al mismo tiempo que la «lucha contra la razón» y la exaltación de los estados subconscientes en la psique humana. Pero no insistiré ahora en ese tema, limitándome a recordarlo y a iniciar que tales correlaciones también deberían tenerse en cuenta a propósito de la penetración en el arte occidental de las formas llamadas «bárbaras».

Sin embargo, es un aspecto que considero fundamental para entender la evolución del arte antiguo-tardío y alto-medieval. No fue una coincidencia, en efecto, sino el fruto, creo que evidente, de una relación consecuente, el hecho de que la civilización griega clásica fuera, por un lado, la única civilización antigua que elaboró con continuidad un pensamiento racional y una interpretación del mundo sustancialmente conforme con él, y, por otro, la única civilización artística basada en el naturalismo y en el equilibrio entre razón e intuición; un arte que no estuvo solamente al servicio de los poderes del templo o de palacio, como el arte de las grandes civilizaciones orientales, sino de la totalidad de los ciudadanos libres.

A mi juicio, estas observaciones eran necesarias para poder reanudar la alusión hecha al comienzo sobre el primer y claro cambio estilístico en sentido contrario a los fundamentos de la concepción artística de tradición helenística, que se manifiesta en Roma en la época de Cómodo.

Los monumentos escultóricos que lo documentan son bien conocidos: los relieves de la balustrada del arco de Constantino, hace tiempo señalados como pertenecientes a un monumento de Marco Aurelio, y la propia Columna de Marco, obras indudablemente vinculadas a un mismo taller, aunque no creo que los modelos de los ocho relieves y de la Columna sean atribuibles a un mismo maestro (como lo son los grandes relieves trajanos y la Columna Trajana). Pero eso no nos interesa en este momento, al igual que no nos interesa discutir sobre las hipótesis acerca del destino y localización del monumento del que proceden los ocho relieves, ni sobre su más precisa determinación cronológica. Nos basta con saber que son indudablemente posteriores a la victoria del 176 y anteriores al 192 (asesi-

---

12 He afrontado esta cuestión en *Organicità a astrazione*, Milán, 1956 (= *Wirklichkeit und Abstraktion*, Dresden, 1962; *Organicidad y abstracción*, Buenos Aires, 1965); *AC*, p. 189, pp. 206 y ss.; *Le figuratif et le non-figuratif*, en *The Living Heritage of Greek Antiquity*, The Hague, 1967, pp. 114-131 (en este volumen, pp. 161 y ss.).

nato de Cómodo)[13]. Lo que ya han observado todos los que se han ocupado de este argumento es que en estos relieves nos encontramos por primera vez ante un estilo nuevo; pero, una vez más, debemos determinar rápidamente las características de ese estilo para luego exponer nuestras opiniones sobre su constitución. Efectivamente, no entendemos la historia del arte como demostración de una estética, ni como crítica de los elementos poéticos, sino como investigación del proceso de producción de todo grupo concreto de obras de arte.

61 *El relieve (IV) con suovetaurilia,* el acostumbrado esquema iconográfico se modifica profundamente para presentar el cortejo que avanza desde el fondo y sobrepasa la figura del emperador sacrificante describe una curva y vuelve a entrar hacia el fondo. Esta composición insólita que ya no hace que la escena se deslice ante el espectador, sino que adelanta las figuras hacia él hasta rozarlo y luego alejarse de él, da la impresión de una extraordinaria naturalidad y viveza descriptiva que, con un número limitado de figuras (14 en total, además de los tres animales), logra sugerir la presencia de una multitud que se mueve confusamente en un espacio abierto. El
62 relieve (VII) con una *liberalitas* del emperador[14] está compuesto, en cambio, a base de líneas precisas y equilibradas. No obstante, también aquí observamos una insólita composición espacial, casi frontal; con el hecho de que una de las figuras del registro inferior nos vuelve la espalda, el espectador acaba significándose en el mismo espacio en que se desarrolla la escena. En el otro relieve con presentación de pri-
63 sioneros, la figura del emperador vuelve a colocarse de perfil, como en las acostumbradas iconografías de ese tema. Pero las figuras no se disponen frente al orador, situándose a su vez de perfil, sino que componen de manera que creen un impetuoso movimiento centrípeto que penetra hasta el fondo de la escena, donde el viento agita los estandartes, y el espectador también se halla supuesto por la figura colocada en primer plano y vista de espaldas. Idealmente, los que miramos nos colocamos justo detrás de ella. Todo esto puede parecer un naturalismo realmente exasperado, llevado al extremo; pero (como ocurrió respecto al imperialismo decimonónico) en realidad señala su superación, su destrucción, porque predomina el elemento y llega a forzarse y a deshacerse en beneficio de éste la forma correctamente naturalista.

64 El relieve (VIII) de la sumisión de un viejo jefe bárbaro, también presenta un elemento expresivo hasta entonces ajeno al arte oficial: el intenso sufrimiento del joven que sostiene al viejo muestra un *pathos*

---

[13] G. Becatti, *La Colonna coclide istoriata,* Roma, 1960, pp. 53-82, con la bibliografía precedente. Para la datación: H. Kaehler, en *Röm. Mitt.*, LIV (1939), pp. 265 y ss. (pero cfr. G. Becatti, *op. cit.*, p. 59).

[14] G. Becatti, *Il rilievo della «liberalitas» di Marco Aurelio*, en *Archeologia classica*, XXIV (1972), pp. 59-74. (Habría que fechar el acontecimiento en el 173, si se quiere reconocer entre los personajes del podio, junto al emperador, a sus dos yernos, Tiberius Claudius Pompeianus, que siempre acompaña al emperador en todas las escenas, nacido en Antioquía y de estirpe semita, y Cnaeus Claudius Severus.)

que hasta el momento sólo se encontraba en el arte «provincial» (entendiendo siempre con este término el arte de las provincias occidentales). Con lo cual, que quede bien claro, no se pretende sostener, en absoluto, una influencia del arte de las provincias sobre el arte oficial de esa época, tal como ha propuesto alguno; sino indicar que ciertos fermentos de contenido, extendidos en el arte provincial y popular, encuentran acogida y nueva expresión en el arte oficial no por un fenómeno de «influencias», sino por adecuación conceptual de contenido, al igual que se acogen elementos del lenguaje vulgar en el lenguaje literario de esa misma época[15]. También vemos claramente cómo se bosqueja la modalidad pictórica de resolver los conjuntos plásticos con la amplia utilización del taladro corriente, y, sustituir con una forma alusiva y sumaria, de ilusión plástica, el preciso modelado del dibujo de la tradición clásica.

Las características de estas esculturas son, pues, de dos tipos evidentes: una consiste en el nuevo modo de concebir las figuras en el espacio con la intención de impresionar lo más posible al espectador, incluyéndole de algún modo dentro de las mismas dimensiones en que se mueven las figuras del relieve (sustancialmente la misma tendencia que hoy día hemos conocido con el «cinerama» y que se concluye con las experiencias del «environmental art»)[16]. La otra característica reside en el nuevo modo de tratar el conjunto plástico, modalidad que desde hace tiempo se define como «pictórico» e «ilusionista». Indudablemente, estamos ante una robusta personalidad artística; pero una gran personalidad también tiene vínculos con el ambiente en el que se ha formado. ¿Donde podemos encontrar tales vínculos?

Rodenwaldt, del que somos deudores de grandes avances en el estudio del arte romano tardío, creía hace treinta años (en los capítulos de la *Cambridge Ancient History)* que estos relieves podían considerarse como una reanudación de la escultura flavia, por encima del paréntesis de Adriano; y a la escultura flavia como reanudación de ciertos aspectos de la cultura romana republicana[17]. Si nos apartamos de esa ficticia especie de «cursos y recursos», debemos plantearnos, en cambio, desde el punto de vista de la actividad de talleres encargados de cuando en cuando de ejecutar un importante encargo oficial bajo la guía de un maestro, que no siempre alcanza la

---

[15] Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milán, 1970, cap. I, «Dolore di vivere», pp. 1 y ss.

[16] Entre las muchas experiencias de «vanguardia» de hoy, Pierre Restany ha lanzado este término que quiere señalar «un modo de operar artístico por el que el espectador cae en el espacio de la obra misma [*environnement*] y con su presencia y sus movimientos contribuye a producir reacciones psicológicas y alejamientos en el ámbito de la obra, transformándose de simple observador en co-creador». Aun siendo muy dispares los resultados, el fundamento psicológico es el mismo hoy y en los años setenta-ochenta del siglo II.

[17] G. Rodenwaldt, en *The Cambridge Ancient History*, XI, cap. XX, II; XII, cap. XVI, I (trad. it., Milán, 1967, pp. 971 y ss.; 1970, pp. 697 y ss.).

gran personalidad artística del maestro de las empresas de Trajano. Además, en este caso, lo único que acerca la plástica de los ocho relieves antoninos a la escultura flavia, es un vigoroso sentido del modelado (jamás desaparecido, por otra parte, ni siquiera en tiempos de Adriano) y la fluidez colorista; pero estas características son diferentes en su modo de afirmarse, y la concepción espacial es nueva. Me inclino a interpretar el arte flavio como una toma de contacto con el helenismo medio después del predominio del neoaticismo augustal, e incluso en el caso de los relieves de la época de Cómodo tiendo a dirigir la mirada hacia los centros artísticos de la costa microasiática.

Para quien conozca los monumentos de Efeso, creo que el atribuir el origen de los ocho relieves antoninos del arco de Constantino a un maestro o a un taller en relación con aquel centro, podrá parecer una hipótesis convincente y hasta obvia. A mi juicio, el hecho de que tal afirmación no esté aceptada ni ampliamente difundida, depende exclusivamente de la circunstancia de que, lamentablemente, todavía se espera una publicación adecuada de muchas esculturas de Efeso.

En los monumentos de Efeso, el empleo del taladro corriente ya se da en adornos de edificios de la primera época adrianea (Biblioteca de Celso, templo de Trajano, templo de Adriano), una generación
66-67 antes que en Roma. El gran bajorrelieve que celebra las victorias de Marco Aurelio y de Lucio Vero se remonta directamente, en algunas partes, al friso de Telefo del ara de Pérgamo[18], pero en conjunto es como el inmediato y grandioso precedente de los ocho relieves antoninos del arco de Constantino. En una parte de aquel gran relieve histórico se manifiesta la fuerte personalidad de un maestro que repite formas de relieve de Pérgamo, pero las recrea con una originalidad propia, enriqueciéndolas con hallazgos iconográficos enteramente nuevos, de inusitada composición espacial. También aquí hay violentos claroscuros e impostación de las figuras que irrumpen del fondo; también aquí hay amplia utilización del taladro para resolver los cabellos de modo colorista. Pero ejecutado todo con bastante más vigor que el demostrado por el autor de los relieves romanos. Es posible que el autor de éstos extraiga sus inspiraciones más felices de la enseñanza de uno de los maestros de Efeso y parece bastante legítima la hipótesis de una presencia de escultores del taller efesio, incluso si consideramos las relaciones que debieron entablarse con ocasión del gran encargo conmemorativo de Marco y Lucio. Si afirmamos que

[18] Las relaciones de los relieves de época trajana y antonina con la escultura pergamina nunca se han examinado atentamente; pero, una de las características más nuevas de la iconografía en las escenas de batalla de la Columna Trajana, la de las figuras yacentes de caídos, utilizadas como elemento compositivo, repite, acentuándolo, el tema que se encuentra en la lastra 12 del friso de Telefo (Hèloros y Aktaios caídos en la batalla de Kaikos): cfr. *EAA*, III (1960), III, fig. 1.335, y en mi volumen *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milán, 1969, figs. 257 y 258. El relieve de Efeso, aquí reproducido, encuentra semejanzas formales con la lastra 5 del friso de Telefo (Telefo recibido por Teutrante).

los tres relieves de Marco Aurelio conservados en el Palazzo dei Conservatori, que presentan un estilo tradicional, forman parte con los otros ocho de un mismo monumento en honor de Marco, deberíamos suponer que sólo entonces se inició la presencia en Roma de los maestros asiáticos de Efeso. En realidad, si examinamos las monedas (que siguen los cambios de estilo con frecuencias más o menos aproximadas), podremos comprobar una diferencia en el modo de tratar los volúmenes y un primer ablandamiento de la compatibilidad orgánica de las imágenes ya en tiempo de Antonino Pio, lo que todavía aproximaría más la presencia de los maestros efesios en Roma a la época del gran friso monumental ejecutado en la patria.

No es preciso insistir sobre la relación entre los ocho relieves y la columna de Marco, puesto que, como hemos dicho, incluso se ha pretendido atribuir al proyecto de un mismo maestro. En la columna, las características principales y más nuevas de los relieves se encuentran acentuadas, hechas más cursivas, pero también bastante más toscas, vacías de las geniales audacias de aquéllos. El relieve de la columna procede del arte de los ocho relieves, pero en el método se acerca más bien a la corriente local romana, que ya hemos visto realizada en los frisos secundarios de los arcos honorarios, en los modestos monumentos privados de los magistrados menores. Consecuencia, probablemente, no sólo de la participación de numerosos talleres locales, urbanos, disponibles sobre el propio terreno, en la gran obra de la columna, sino también del proyecto y dirección por parte de un maestro local. La columna de Marco no sólo apunta, como es sabido, novedades estilísticas, sino también diferencias temáticas y de contenido que se pueden comprobar perfectamente al compararla con la Columna Trajana, de la cual parte el proyecto, ejecutado con un espíritu completamente diferente y con medios artísticos enteramente distintos. Entre las diferencias, ya hace tiempo que se ha señalado una profunda divergencia en la relación entre vencedores y vencidos, entre romanos y bárbaros [19]. En la Columna Trajana, al enemigo vencido se le reconoce fiereza en la lucha, valor y dignidad moral; en la Columna Antonina sólo vileza seguida de destrucción. Es una variación de contenido que indica un cambio de ambiente moral y de concepción intelectual que se aleja de la objetividad histórica. Ha prevalecido aquel modo de concebir la verdad histórica en relación a la conducta de la guerra, que en Luciano (muerto alrededor del 180), era objeto de ironía y de sátira [20] sólo unos años antes. Ha

[19] Cfr. el artículo *Il Maestro delle imprese di Traiano* (1939), incluido en mi volumen *Storicità dell'arte classica*, Florencia, 1950², pp. 215 y ss.; Bari, 1973³, pp. 347 y siguientes.

[20] Me refiero, naturalmente, al escrito de Luciano *Pos dei historìan syngràphein*, que se refiere a la guerra pártica de 162-165, conducida por Lucio Vero y conmemorada en los relieves de Efeso. En la ironía de Luciano sobre la comparación del comandante romano con Aquiles (*Quom. hist. conscrib.*, 14, 4), casi parece un eco de Frontone (*Principia Historiae*, ed. Naber, p. 202, cod. *Ambr.* 275) al que Lucio Vero había recomendado su propia exaltación (cfr. carta de Vero a Frontone, ed. Haines, II, p. 196, *cod. Ambr.* 435).

prevalecido y recibido sanción oficial en el arte. Pero también hay que tener en cuenta la observación de Mazzarino acerca del menosprecio de la historia que, en tiempos de Cómodo, se halla en los escritos de Máximo Tirio[21]. Creo que esa invertida relación ética hacia el enemigo está en relación directa con el nuevo concepto de una soberanía en comunicación inmediata con los dioses y, por tanto, infalible e invencible. Además, en la Columna Trajana, la figura del emperador siempre se representa de perfil o de tres cuartos, según la habitual concepción helenística; en la Columna Antonina predominan las vistas de frente, que se convierten en norma en las escenas de comunicación o de representación, mientras que la vista de perfil se limita a las escenas de marcha[22].

Al mismo tiempo (otro elemento, simultáneo, de novedad), en la
68 columna de Marco aparece el milagro por primera vez en una repre-
69 sentación artística: el milagro del rayo y el milagro de la lluvia, que
encuentran expresiones iconográficas enteramente nuevas.

La aparición de lo irracional en el arte de esa época no puede sorprender. Las religiones de salvación penetran ampliamente en la cultura de la época; llenan un vacío que se nos documenta, por ejemplo, por la pomposa y rebuscada futilidad de las experimentaciones léxicas y de los temas de los escritos de Cornelio Frontone; chocan con el ansia de seguridad que el agravamiento de las condiciones económicas y de los conflictos políticos daba al ciudadano romano que, por tanto, en un Estado en la plenitud de su hegemonía sentía crecer el vacío a su alrededor y dentro de sí. Hasta la doctrina estoica se tiñe entonces de aspiraciones casi místicas, y los sarcófagos de tema dionisíaco demuestran la existencia de una auténtica y verdadera teología compleja, que se resuelve con la indicación de que el difunto, convertido en «nuevo Dionisio», es copartícipe del dios que renace eternamente de sí mismo (como han comprobado perfectamente las investigaciones de Nilsson, primero, y de Turcan después)[23]. Entrelazada con la de Dionisio, la teología de Zeus Sabázios se desarrolla precisamente hacia finales del siglo II. Esa fuga a lo irracional no hará sino acrecentarse a lo largo del sucesivo siglo III[24].

---

[21] S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, III, Bari, 1967, p. 169.

[22] Cfr. pp. 80 y ss.

[23] M. P. Nilsson, *The Dionysiac Misteries of the Hellenistic and Roman Ages*, Lund, 1957; R. Turcan, *Dionysios Dimorphos*, en *Mél. d'Archéol. et d'Hist.* LXX (1958), pp. 243-293, y *Les Sarcophages à Représentation Dionysiaque*, París, 1966.

[24] Como ejemplo de la facilidad con la que prosperaban en aquel tiempo tendencias hacia el irracionalismo mágico y misteriosófico, especialmente en las provincias orientales, quizá valga la pena recordar el culto a Glykon, serpiente con cabeza humana, reencarnación de Asklepios, que se practicó en la ciudad de Abonotèichos, en Paflagonia, a partir de la época de Antonino Pio y, durante cerca de un siglo, dejando rastros hasta en la acuñación de Nicomedia e instituyendo misterios con representaciones sagradas (Atenágoras, *Legatio pro Christ.*, 26). El culto surgió por obra de un embaucador, un tal Alejandro di Pella (muy conocido de Luciano) que se sirvió de una gran serpiente domesticada a la que adaptó una cabeza humana de tela pintada y crines de ca-

Por consiguiente, merece la pena recordar que con Cómodo se inicia precisamente una época nueva en la concepción de la soberanía: el *princeps* se transforma en un soberano-rey de tipo helenístico-oriental; demuestra su fuerza y su poder, tanto en la caza de animales salvajes, igual que un soberano asirio, como vistiéndose al modo de Heracles con despojos de león y empuñando la clava. Tras el atentado del 188, Cómodo se puso bajo la protección de Cibeles y nombró prefecto del pretorio al ex esclavo frigio Cleandro; se entregó luego a la devoción de Neptuno-Serapis, de Doliqueno, de Mitra y, luego, de Isis (el prefecto del pretorio era un egipcio: Eclecto), introduciendo en el culto imperial la fiesta de la barca de Isis, con sus carnavalescas mascaradas. Pero, de modo particular, ha de subrayarse que Cómodo (como observó W. Weber) fue «el primer soberano en tierra europea que se proclamó rey del mundo y siervo de la divinidad»[25]. Tal concepción de la soberanía señala el giro más característico de su principado y conduciría a la concepción del emperador como divinidad salvadora. Con Cómodo se inicia una época, nueva, al final de la cual la más robusta de las religiones orientales, la cristiana, saldría victoriosa, con su monoteísmo, sobre el confuso y a menudo turbio sincretismo religioso que se perdía en sutilezas intelectualistas carentes de valores universales, y que invadió la sociedad romana a partir de esa época[26].

Tales tendencias religiosas favorecen el contenido simbólico de la expresión artística, que encuentran un terreno favorable en el ámbito romano. Como ya hemos dicho, la elegancia mundana del arte helenístico sólo fue aceptada, en Roma, por la selecta minoría en cuyas manos estaba la alta cultura y el poder político. Pero las formas del arte clásico jamás penetraron en profundidad, nunca se convirtieron en sustancia integral de la cultura urbana en Roma, como lo habían sido en Grecia. Amplios estratos de ciudadanos, anteriormente relegados a un papel secundario en la vida de la sociedad romana, pero progresivamente en ascenso hasta adquirir preponderancia en el siglo III y constituir el armazón del nuevo Estado, siempre buscaban en el arte la expresión de exigencias distintas de las del helenismo,

---

ballo. La iconografía que se ve en las monedas recuerda de cerca a la serpiente con cabeza de león radiada, frecuente en joyas gnósticas, hipóstasis popular del dios Khnum, el dios creador de la mitología tardía egipcia: cfr. A. A. Barb, *Abraxas-Studien, en Hommage à W. Déonna,* en *Latomus,* XXVIII (1957), pp. 67 y ss.

[25] W. Wéber, en *The Cambridge Ancient History,* XI, cap. IX, par. VIII (trad. it., Milán, 1967); id., *Roma, Herrschertum und Reich im 2. Jahrhundert,* Stuttgart, 1938.

[26] Sin embargo, sería un error establecer una inmediata dependencia directa de las transformadas formas artísticas con estas corrientes espirituales: error de superficialidad que, no obstante, se comete con frecuencia. En cambio, sería conveniente un profundo análisis histórico y sociológico para subrayar que corrientes espirituales y formas artísticas fuesen, incluso en este caso, aspectos y estructuras surgidas de la particular situación de su tiempo y sólo en un segundo momento son capaces de influenciarse mutuamente.

esencialmente formales, y se contentaban con un arte más simple e ingenuo. En Roma, este arte tenía una tradición propia, cuyas raíces prenden en el ámbito medio-itálico de la época republicana [27].

Por tanto, creo que podemos decir que el Oriente helenístico y el Occidente romano confluyen en la constitución de la forma artística antonino-tardía y que ésta señala el primer alejamiento sustancial de la tradición que se remonta al helenismo medio, si bien siguiendo los pasos y movimientos de aquél, pero introduciendo en esa cultura un elemento nuevo, irracionalista, y una tradición artística itálico-romana, basada en exigencias completamente distintas. Tal alejamiento irá acentuándose cada vez más a lo largo del siglo III hasta la ruptura en la época tetrárquica; pero, a lo largo del siglo III, temas occidentales, especialmente de los talleres de Roma y, más tarde, también de los talleres gálicos y africanos, particularmente autónomos y florecientes al oeste de la *Libyca palus* [28], contribuyen al desarrollo artístico y a la formación del arte de transición a la Edad Media. La sustancial unidad del imperio, aunque obstaculizada por fisuras que la debilitan, también favorece los intercambios entre los centros de Oriente y de Occidente.

Pero los contactos culturales y artísticos se mitigan después de mayo del 330, cuando Constantino consagró la nueva capital, Constantinopla, acondicionada en seis años de intensos trabajos, y, más aún, tras la división del imperio acaecida a la muerte de Constantino, en el 337, y luego sancionada a la muerte de Teodosio, en el 395; Oriente y Occidente evolucionarán de distinto modo.

Ya es conocido para la historiografía del arte el hecho de que la continuidad helenística se mantiene más largamente en las provincias orientales del imperio (donde el arte helenístico tuvo un genuino desarrollo propio), aunque de la forma helenística sólo quedaran, en especial, los aspectos exteriores [29]. Las vajillas de plata con sellos de

---

27 Véase el material recogido en *Studi miscellanei*, X (1966).

28 Solamente el Africa romana al oeste de Libia y hasta el Atlas (es decir, las actuales regiones de Túnez, Argelia y Marruecos) crearon una cultura con particulares caracteres de autonomía, tanto en el campo literario como figurativo. La producción artística de esos centros no se confunde, efectivamente, con la de los centros situados entre el moderno Túnez y Egipto (Libia y Cirenaica), que en la era imperial romana no desarrollaron una cultura artística con caracteres individuales, aunque la recepción de modelos previamente alejandrinos o microasiáticos pudo encontrar modificaciones por obra de talleres locales, como se da en los monumentos de Trípoli y de Leptis. Menos justificable aún que la fallida distinción entre esas dos grandes zonas culturales sería proponer, tal como se ha hecho, un antihistórico e irracional concepto de «africanidad» para señalar y explicar fenómenos de desviación de la forma genérica de la tradición helenística oficial, los cuales caen todos dentro de las características generales de la producción artística «periférica» (en el sentido que propuse en *Naissance et dissociation de la koinè hellénistico-romaine*, en *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques. VIIIe Congrès Int. d'Arch. Class.*, París, 1963 (París, 1965), pp. 443-463 [en este volumen, pp. 49 y ss.]).

29 Cfr. *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana*, en mi *AC*, pp. 360-444.

los emperadores Anastasio (491-518), Justino I (518-527) y Justino II (565-578), Justiniano (527-565), Tiberio (578-582), Foca (602-610), Heraclio (610-614), probablemente producidas en Constantinopla y descubiertas en Europa oriental, nos dan abundante testimonio de ese hecho hasta el siglo VII[30]. Los mosaicos de la cúpula de Haguios Georgios, en Salónica, y de los del pavimento del Gran Palacio de Constantinopla, obras cuya fecha aún se discute, son documentos que conservan explícitos elementos de la forma helenística, sin dejar de ser ambos, en modos y medidas distintos, no menos explícitos, precedentes de la forma artística bizantina[31].

Por el contrario, en Occidente se acentúa el elemento no refinado, popular (el que llamo de «arte plebeyo»), que aparece como elemento determinante —ya hemos tratado de indicar por qué vías— en el desarrollo artístico occidental, tanto a escala del arte oficial como, de modo más explícito, del arte de las provincias, y que se erige como
precursor del arte medieval europeo. Ciertas figuras de la provincia 70
de Bélgica, fechables no más allá de la época de la Tetrarquía, revelan elementos de un gusto que ya podríamos definir como «románico».

En Oriente y en Occidente, la diferencia entre puntos de llegada puede entenderse, en mi opinión, de modo particularmente preciso comparando dos códices muy conocidos adornados con miniaturas fechables hacia la segunda mitad del siglo VI: el famoso *Génesis* de Viena (Cod. *Cod. Vindob. Theol. gr.* 31) y el *Evangeliario de San Agustín de Cantórbery* (Cambridge, Corpus Christi College, *Cod.* 286).

Sobre la ejecución del *Génesis* de Viena en un centro oriental y su fecha no anterior a la mitad del siglo VI, estamos todos de acuerdo, aunque sigamos discutiendo si se trata de un centro de Siria o de Bizancio (pero algunos de los argumentos en favor de Bizancio adoptados en este congreso por el profesor Beckwith, y en especial el hecho de que se trate de un códice purpúreo hacen que personalmente me incline por la ejecución en Constantinopla, lo que no prejuzga distinto origen de los modelos iconográficos). Sobre la ejecución de las miniaturas del *Evangeliario de S. Agustín* en Occidente, probablemente en Roma o en un centro de la Italia Alta, podemos estar igualmente seguros después de que la efectiva pertenencia de los folios con miniaturas al cuerpo original del códice ha quedado demostrada con certeza por parte de Wormald, en contra de una hipótesis de Swarzenski[32]. Como se sabe, Agostino, prior del convento de

---

30 E. Kuikshank Dodd, *Byzantine Silvers Stamps*, en *Dumbarton Oaks Studies*, VII (1961); *EAA*, s.v. *Tesori* (id.), con bibliografía completa y prospecto de los marcos imperiales, fig. 867.

31 Para esta cuestión es aceptable el análisis de W. Dorigo, *Pittura tardo-romana*, Milán, 1961, cap. 15; pero véase mi recensión en *Dialoghi di archeologia*, I, 2, pp. 248-262.

32 F. Wormald, *The Miniatures of the Gospel of St. Augustine*, Cambridge, 1954; H. Swarzenski, en *Journal of the Walters Art Gallery*, I (1938), pp. 67-69.

S. Andrea, en Roma, llevó consigo el *Evangeliario* cuando Gregorio I le envió al frente de una misión de 40 monjes, en el 595-596, cerca del rey anglosajón Etelberto de Kent, al que convirtió, llegando a ser primer arzobispo de Cantórbery, en el 597.

No es necesario emplear palabras para resaltar los elementos helenísticos de las miniaturas del *Génesis* de Viena: confundieron a Wickhoff, que vio vínculos hasta con la pintura helenístico-pompeyana (de ahí surgieron los errores cronológicos de Wickhoff y su equivocado, aunque genial planteamiento del problema del arte romano), y han sido sucesivamente analizados por Buberl y Gerstin-
71 ger, como también en este mismo congreso [33]. En la escena del Dilu-
vio, sobre todo, hay muchos elementos pictóricos helenísticos, y no
72 sólo como reflejo de cultura [34]. Asimismo, un detalle muy aumentado
muestra cómo se ha preservado la sustancia plástica y la cohesión formal helenística, que todavía se apreciará en el famoso Salterio de París, *Cod. gr.* 139, del siglo IX.

Menos conocidas, las miniaturas del *Evangeliario de S. Agustín* conservan, en época tan tardía, un rasgo fundamental del arte occidental: la unión de iconografías surgidas en ámbito culto oriental con expresiones artísticas propias del ambiente popular occidental.
73 En las páginas con la figura de un evangelista (Lucas, en este caso), se sienta éste en un espacio prospéctico y su figura está dibujada con el gusto ya bizantino de la línea de contorno fluida y llena de tensión estilística. Pero las escenas a los lados del templete en que se sienta el evangelista y las análogas de las demás miniaturas, están tratadas de modo muy simple, ingenuamente narrativo, popular. Hasta el punto de que llegaron a considerarse como pertenecientes ya al arte
74 medieval próximo al románico (cfr. fig. 74).

La composición de una figura venerable en el centro, de grandes proporciones, rodeada de escenas menores que narran su historia, o de figuras que expresan simbólicamente sus virtudes, no es conocida hasta finales de la Edad Media: uno de los últimos ejemplos en Occidente es la *Pala de San Francesco,* de Berlinghieri, en Pescia, que es del 1235. Pero los comienzos de ese esquema, que será típicamente bizantino, se remontan a bastante antes: en la época de Adriano, el relieve Borgia con Hércules y Onfalos muestra análogo concepto
75 compositivo [35]. y a fines del siglo II el esquema compositivo se en-

[33] Informe de R. Hahnloser, *Das Gedankenbild im Mittelalter und seine Anfänge in der Spätantike,* en *Atti. conv. linceo, 1967,* pp. 257-260.

[34] R. Bianchi Bandinelli, en *Röm. Mitt. LXII* (1955), pp. 311 y ss. (*AC*, pp. 343 y siguientes.)

[35] Relieve Borgia: el relieve tiene en el centro las figuras estatuarias de Hércules y de Onfalos (que presenta peinado adrianeo) y en la cornisa hay representaciones, en relieve más bajo y en tamaño reducido, los trabajos de Hércules. La inscripción *Cassia Marci filia Priscilla fecit* se ha referido al artista ejecutor (R. Pagenstecher, en *Thieme Becker, Künstlerlexikon*, VI, p. 128, v.), o bien, con mayor probabilidad, a la dedicante (*fecit* en sentido de *dedicavit*), teniendo en cuenta también el lugar que la inscripción

cuentra plenamente afirmado en un sudario, procedente de Egipto, 76
de los Museos de Berlín [36]. En los primeros decenios del siglo III, según la autorizada opinión de Bernhard Schweitzer, el relieve con Né- 77
mesis del Museo de Bríndisi (que en una época se creyó que representaba a la Virgen) es, conceptualmente, en el contorno de figuras simbólicas, un precedente directo del famoso tapiz de Dumbarton Oaks, en el que Hestìa Polỳobos está rodeada de amorcillos que proclaman en blasones las virtudes de la figura divina y que Friedländer comparó a la *Notre-Dame-de-la-Belle-Verrière de Chartres* [37].

Conclusiones. Cuanto hemos tratado de exponer nos lleva, en mi opinión, a las siguientes conclusiones: el paso de la forma artística de la antigüedad helenística a la del medievo bizantino y carolingio-románico no puede explicarse ni como un simple hecho de gusto, ni sugiriendo diversas «influencias», como todavía se repite en el campo de los arqueólogos. Sólo puede comprenderse si (siguiendo el intento de un historicismo integral) tenemos en cuenta las grandes líneas de desarrollo de la cultura de la época desde un punto de vista político y económico, no menos que espiritual, y del reflejo de esas fuerzas diversas sobre el proceso de la producción artística de aquellos grupos de talleres de artesanos a los que se confiaba la ejecución de un conjunto de obras. Muchas veces eran talleres itinerantes, especialmente después de que la creciente dificultad de los transportes disminuyera la conveniencia de expediciones de obras ya realizadas, incluso de carácter ornamental y de frisos arquitectónicos o de modelos para luego repetirse en serie a escala local, como aún ocurría en la primera mitad del siglo III (y como volvería a hacerse, en parte, en tiempos de Justiniano) [38].

Con el intercambio de modelos y de experiencias, Oriente y Occidente contribuyen, en distintos centros, a la formación de una civilización artística diferente de la antigua. El Oriente helenístico está en la vanguardia con algunas de sus experiencias técnicas y la formación de nuevas iconografías relacionadas con nuevas concepciones reli-

---

ocupa en el relieve. Pero Mommsen consideraba que la inscripción era un añadido moderno (*Inscr. Neapol.*, núm. 958). Cfr. *EAA*, II (1959), p. 404, v. (L. Guerrini). Véase el informe de Th. Klauser, *Dre Beitrag der orientalischen Religionen, insbesondere des Christentums, zur spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst,* en *Atti conv. linceo 1967,* pp. 31-89, lám. VII. 2.

36 Sudario de Dion, Berlín Este, Staatl. Museen, núm. 13.277: S. Morenz, en *Forschungen und Berichte,* I (1957), pp. 63-65.

37 Némesis de Bríndisi: B. Schweitzer, *Die europäische Bedeutung der Römischen Kunst,* en *Zur Kunst der Antike: Ausgewählte Schriften,* II, Tubinga, 1963, pp. 189 y ss., lám. 74 (ed. it. Milán, 1967, pp. 389 y ss., fig. 66). Hestia Polỳobos: P. Friedlaender, *Documents of Dying Paganism,* University of California Press, 1945; F. Volbach, G. Salles, G. Duthuit, *Art Byzantin,* París, 1933, lám. 83-84.

38 Cfr. R. Bianchi Bandinelli, E. Vergara Caffarelli, G. Caputo, *Leptis Magna,* Milán, 1964.

giosas y político-religiosas. Como hecho nuevo y determinante se consigna la aparición en las artes plásticas, a fines del siglo II, de un predominio de elementos expresivos irracionalistas, que debe considerarse como fundamental para la destrucción del naturalismo helenístico. Surgido dentro de la expresión artística europea en la época de Cómodo, el elemento irracional no saldrá de ella hasta nuestros días. Pero las premisas de un cambio, el paso de un arte enteramente mundano, intelectualizado y orientado sobre todo a los valores formales, a un arte vinculado a premisas ideológicas, cada vez más restringido a la esfera del poder público y religioso, ya están planteadas en los umbrales del siglo III del imperio por la profunda crisis social y económica.

En la constante interpretación de Oriente helenístico y de Occidente romano, Oriente conserva más largamente la herencia helenística y se vale de ella para la formación del nuevo lenguaje artístico bizantino. Occidente, en cambio, desarrolla los elementos locales del arte romano urbano y provincial junto a elementos locales célticos y, más tarde, germánicos (nórdicos). Se inserta en el desarrollo de las civilizaciones artísticas periféricas, menos cultas, que en todas las provincias romanas señala una reanudación de los elementos que hasta entonces estuvieron subordinados, comprendidos durante mucho tiempo bajo la hegemonía del arte helenístico, convertido luego en forma oficial de la dominación romana. En todo el arte local, popular, está presente el elemento irracionalista, que conduce a expresarse por medio de símbolos y se convertirá en elemento constitutivo del arte medieval.

Este punto de vista, que considera al arte romano como el primer arte europeo, inicialmente atraído por la herencia griega, pero íntimamente ajeno a su experiencia y constitucionalmente distinto; que considera a aquellas expresiones que se alejan del neohelenismo oficial como uno de los elementos constitutivos fundamentales del arte medieval del Occidente europeo, aún necesita que los estudiosos lo profundicen y desarrollen como factor determinante para la explicación histórica del proceso de tránsito entre antigüedad y Edad Media.

Pero también deberíamos convencernos de una cosa: a pesar de todo, en el fondo de nuestro modo de mirar el arte europeo siempre hay una inconfesada concepción que identifica al arte clásico de Grecia como la esencia normativa de la expresión artística. Por el contrario, si consideramos todas las expresiones artísticas del hombre y, en particular, la de las civilizaciones artísticas surgidas en torno a la depresión del Mediterráneo, deberíamos persuadirnos de que, por su enorme fuerza, el arte de la Grecia clásica y helenística todavía perdura a lo largo de siglos, en sus aspectos exteriores, pero sin evolucionar internamente, y de que, en consecuencia, no puede dejar de deteriorarse, de alterarse y de desaparecer, precisamente en razón de su excepcionalidad. Vuelven a prevalecer entonces los principios,

completamente distintos, que habían constituido el habitual modo de expresión del hombre a través de las formas visibles y tangibles [39].

[39] Con el amable permiso de la señora I. Mladenova, puedo reproducir un mosaico
y un capitel que forman parte de la amplia documentación recogida por ella en la exca- 80-78
vación de una gran ciudad de época romana, en Ivajlovgrad, Bulgaria meridional, y que próximamente será objeto de una monografía de la señora Mladenova al cuidado del Instituto de Arqueología de la Academia Búlgara de Ciencias. De manera documentada por la excavación, la ciudad es fechable a mediados del siglo II (en octubre de 1974, la señora Mladenova me comunica amablemente que, en la actualidad se tiende a fecharla en la época de Antonino Pio), y allí se puede observar el encuentro de
talleres de distinto carácter: más occidentales los que siguen los mosaicos pavimenta- 80
les, microasiáticos, y casi con seguridad afrodisienses los que realizan las decoraciones 78
arquitectónicas. El tipo de los encajes de hojas hechos con la técnica del taladro demuestra que de los talleres de las costas microasiáticas fue de donde procedieron precozmente las maneras que luego se desarrollarían y constituirían la fusión de la tradición helenístico-tardía con la de la primera etapa bizantina: véanse, cotejándolos, el
fragmento de Ivajlovgrad y el fragmento de Santa María Antiqua, fechado en el siglo 79
VI, en el que vemos una acentuación de las características técnicas y formales del taller microasiático del siglo II. A la espera de la gran publicación sobre la ciudad de Ivajlovgrad, véase: I. Mladenova, *La villa romaine d'Ivajlograd*, en *Actes du Premier Congrès Internat. des Etudes Balcaniques et Sud-Est Européennes*, Sofía, 1970, pp. 527-534; id., *Chapiteaux du revêtement de la villa près d'Iv.*, en *Izvestia na Archeologiceskija Institut* [Academia Búlgara de Ciencias], XXXII (1970), pp. 129-147 (en búlgaro con sinopsis francesa).

TERCERA PARTE

ROMA: EL ARTE AL SERVICIO DE LA POLITICA IMPERIAL

LA COLUMNA TRAJANA: DOCUMENTO ARTISTICO Y DOCUMENTO POLITICO (O DE LA LIBERTAD DEL ARTISTA)

*a la memoria de Giovanni Becatti**

En la historia del arte romano de época imperial, la escultura en bajorrelieve adquiere una preeminencia enteramente particular. Mientras la estatuaria se entretiene en repetir iconografías y modos formales tradicionales, en el bajorrelieve es donde se manifiestan las soluciones nuevas, ya sea de tema histórico-conmemorativo, mitológico o simbólico.

Dos grandes personalidades de escultores, dos grandes maestros dan el tono en este campo durante el siglo II: el «Maestro de las empresas de Trajano», que es el más grande, el más genial, y el Maestro de la serie de relieves de época antonina en Efeso que, relacionado con el *Pos dei historìan syngràphein* de Luciano, podría llamarse el «Maestro de las empresas, de Lucio Vero»[1].

Sobre las cualidades artísticas del «Maestro de Trajano», aunque después del de Lehmann todavía falta[2] un análisis completo, monográfico de su arte, no pretendo ahora reanudar directamente el discurso. En cambio, quisiera examinar su obra más característica, la Columna Trajana, bajo un punto de vista particular: el de la dialéctica entre el artista y el tema que le impone el comitente. El tema trataba de las dos guerras dacias, de candente y exaltante actualidad en su época. Tema conmemorativo de un acontecimiento contemporáneo que inmediatamente sugería resonancias políticas; lamentablemente, nos es imposible reconstruir todas las correlaciones entre representación y realidad, que debían resultar claras para los contemporáneos.

---

* El prof. Giovanni Becatti me dedicó, en mi 60 cumpleaños, su hermoso libro *La Colonna coclide istoriata*, Roma, 1960, y pensé en esta ponencia como en una discusión con él. Desgraciadamente, el día en que se desarrolló la ponencia (en el «Coloquio ítalo-rumano», desarrollado en la Academia dei Lencei, abril de 1973) coincidía con el trigésimo de su inmadura desaparición, apenas cumplidos, a su vez, 60 años.

[1] F. Eichler, *Zum Patherdenkmal von Ephesos*, Osterr. Jahresh., XLX (1968-71), ~iheft, pp. 102-135.

[2] K. Lehmann Hartleben, *Die Trajasäule, Berlín-Leipzig*, 1926.

Semejante temática siempre supone un conflicto entre las aspiraciones del artista y el encargo a ejecutar. «Rien d'autre ne m'interesse que mon ouvrage: peindre, sculpter, graver, dessiner, cuire la terre au feu», decía recientemente el pintor Juan Miró, octogenario, en una entrevista [3]. Decía que, para él, trabajar es soñar, expresar sus propios sueños. Ese puede ser, siempre, el ideal profundo de todo artista. Pero es un ideal que ni hoy ni ayer puede permitirse un artista que acepta un encargo oficial, es decir, una obra que debe ser aprobada, al menos, en sus líneas y en sus contenidos esenciales, por una autoridad del gobierno cuyos intereses son enteramente distintos, por completo ajenos (generalmente) al hecho artístico, y que de la esencia del hecho artístico (la más de las veces) no entiende nada (aunque cualquiera, y especialmente entre los poderosos, se siente autorizado a hablar).

En cada uno de los casos, nace, pues, el conflicto entre la inspiración artística y el encargo recibido. Tal conflicto se ha ilustrado de distinta manera según los tiempos. A veces, la obligación de expresar un tema determinado con un contenido especial aplasta al artista. Por ello, en las épocas de fuerte concentración del poder predominan los estilos académicos naturalistas o neoclásicos, donde la forma expresiva está enteramente prevista, de tal modo que el artista no corre riesgo de equivocarse —es decir, de irritar al poder—, pero puede, en cambio, contraer méritos incrementando la refinada exactitud de su lenguaje. Queda luego por ver cuánto impulso artístico personal logra salvar.

Contrariamente a quien sostiene que toda obra de arte «debe comprenderse antes que nada en sí y para sí, y sólo luego en consideración de sus premisas genéticas»[4], creo que la investigación histórico-artística de una obra de arte, precisamente en cuanto histórica y crítica, debe partir de la tentativa de reflejar el proceso de formación de la obra misma por parte del artista, reconstruyendo las condiciones culturales y materiales en las cuales trabajaba éste, los problemas externos que se plantean, los problemas internos, más estrictamente suyos, con respecto a la forma y a la expresión. Por tanto, esta investigación sobre el contenido político de la Columna de Trajano también pretende ser una contribución a la comprensión del hecho artístico que le concierne.

Sabemos que el friso helicoidal de la Columna Trajana fue una total innovación. Desde hacía siglos existía el concepto de la columna honoraria, coronada por la imagen estatuaria: «columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales» (Plin. *Nat. hist.* XXXIV, 27), y estoy de acuerdo con Becatti en reconocer a ese tipo de monumento una tradición que en Roma se remonta cuando menos a la mitad del

---

[3] Entrevista al periódico *Le Monde*, 20 de abril de 1973, p. 13.

[4] H. Sedlmayr, *La morte del tempo*, en *Il simbolismo del tempo*, al cuidado de E. Castelli, Roma, 1973, p. 25.

siglo II[5]. Se conocían columnas con el fuste adornado de figuras de divinidades y de personificaciones esculpidas rollo a rollo. En las pinturas murales de derivación helenística, se difundían columnas adornadas de elementos vegetales que se ceñían a éstas en forma helicoidal. De éstos y de otros elementos preexistentes pudo surgir en la mente del artista genial la idea de la columna cóclida adornada con una cinta de relieve continuo, de carácter narrativo y conmemorativo. Pero fue una idea predominantemente artística, que contrastaba con la finalidad conmemorativa, porque nadie habría podido jamás «leer» de corrido de sucesión de los acontecimientos commemorados, siguiendo con la vista la evolución de la cinta helicoidal: toda la lectura queda limitada a un breve rasgo oblicuo o a una sucesión vertical de episodios no relacionados entre sí.

El senado decretó (como dice la famosa y casi ilustre inscripción en el zócalo de la Columna Trajana) aquel monumento al emperador «para mostrar cuál era la altura de la colina y cuánto el espacio que se había excavado para la gran obra»[6]; la gran obra era el Foro Trajano. Luego, las pendientes erosionadas de la colina del Quirinal se arreglaron con los edificios de mercados que constituyeron el mayor y más moderno centro comercial.

La altura de la columna —cien pies— se fijó así por un dato externo. La inscripción, aunque grabada en el zócalo una vez terminada la obra, repite ciertamente la letra del decreto del senado, que decidió la erección del monumento y su finalidad. En él no se hace mención de las guerras dacias.

Dione Cassio (*Rom. Hist.* LXVIII, 6) dice que Trajano ordenó levantar la columna para hacerse su propia tumba; pero esta afirmación, inverificable, se produce *post eventum,* a la distancia de casi un siglo. Podría suponerse que la idea de adornar la columna con la representación narrativa de las guerras dacias se produjese en un segundo momento, tras la decisión de erigirla como documento de los grandes trabajos de demolición, y que tal vez fuera sugerida al príncipe por el propio artista. Esto explicaría que la empresa dacia no se mencione en la inscripción dedicatoria. Sin embargo, en un momento posterior, cuando se estableció el proyecto que debía guiar a los ejecutores del bajorrelieve, sobrevino la decisión de hacer practicable la columna por medio de una escalera interior. Los ventanucos que dan luz a la escalera se realizaron, sin duda, conjuntamente con las esculturas, pero a veces ocultan las figuras, lo que nunca sucede en la Columna de Marco Aurelio que, sin embargo, es mucho menos

---

5 G. Becatti, La Colonna..., cit., pp. 35 y ss.

6 «... Ad declarandum quantae altitudinis/mons et locus tan[tis oper]ibus sit egestus» (Dessau 294). Cfr. E. M. Smallwood, *Documents illustrating the Principates of Nerva, Trajan and Hadrian,* Cambridge, 1966, núm. 378, p. 128. Véase ahora en F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma,* Milán, 1974, p. 128, el dibujo que muestra la identidad de altura entre la cima de la Columna Trajana y la cumbre del corte en la colina Quirinal.

refinada en el trabajo de ejecución. Por consiguiente, es de suponer que, en esta última, los ventanucos se proyectaran desde el principio; en la Columna Trajana, no. Pero la practicabilidad de la columna no está necesariamente relacionada con la decisión de colocar en ella las cenizas de la pareja imperial.

Que los relieves se ejecutaran sobre la base de un precioso y detallado modelo proyectado, me parece una suposición obligada e inevitable. Tanto más en cuanto que los relieves se esculpieron, probablemente, cuando los rollos que componen la columna estaban *in situ* y la ejecución procedía de arriba a abajo [7]. Pero la absoluta unidad estilística (de un estilo hasta entonces ajeno a la escultura de los talleres de la urbe) requiere un proyecto detallado; lo exige la densidad y variedad de las figuras y de los episodios; lo exige, también el recurso al tamaño creciente de las figuras a medida que la narración procede hacia arriba, recurso sutilísimo que tiende a eliminar los efectos de la distancia para quien mire la columna a pie de tierra (las caras de la espiral son altas, abajo 0,89, y arriba 1,25 m.; las figuras varían de 60 a 80 cm.). Pero lo exige, sobre todo, la misma cualidad de los relieves, bastante más pictóricos que escultóricos. El artista que trazó el proyecto, el Maestro de las empresas de Trajano, se encontró, pues, ante la tarea de proyectar una composición de 200 m. de ancho y de poco más de un metro de alta en el medio, y de traducir a ese friso los acontecimientos de las campañas militares de las dos guerras de conquista de la Dacia, llevadas a cabo en el 101-102 y en el 105-106 [8]: ¡algo parecido a traducir en escultura partes de guerra! Se ha impuesto que como base de la narración figurativa pudieran haberse empleado los *Comentarios* que el propio Trajano redactara sobre estas guerras (de los cuales sólo se ha conservado una línea). Es una hipótesis atractiva: pero no sabemos nada sobre la fecha de redacción de los *Comentarios*. Sólo sabemos que los relieves de la columna se proyectaron y terminaron dentro de los siete años siguientes al fin de la segunda guerra dacia. Y las investigaciones más recientes

[7] Por una atenta observación del lugar que pudo efectuarse en 1945 con ocasión de la demolición del manto de protección construido en torno a la columna en tiempos de guerra, se ha podido observar que las partes de relieve que interesan a dos rollos contiguos no pudieron ejecutarse antes de la colocación *in situ* de los mismos rollos (con una altura de 1.561 m., y un diámetro medio de 3,63 m. cada uno); cosa que también puede verificarse por las fotografías publicadas en *EAA*, II (1959), pp. 757-759. Igualmente, se ha podido observar que las señales del cincel que interesan a figuras situadas donde se unen dos rollos, siempre van de arriba a abajo, y que la falta de detalles del terreno (p. ej., bajo caballos galopantes) y de las figuras particulares suponen el acabado a color, así como los agujeros en las manos indican que debían insertarse armas de metal. Ese mismo detalle constituye ya un elemento colorista que hace necesaria la policromía del conjunto.

[8] La duración de la segunda guerra dacia, en una época establecida en los años 105-106, resulta, en cambio, agotada al cabo de pocos meses, ya que un diploma del 11 de agosto del 106, procedente de Porolissum ya da por terminada la guerra (*CIL*, XVI), Suppl. 160.

(de los colegas rumanos y de otros, entre ellos un estudioso excepcional como Lino Rossi[9]) han asegurado cada vez más la precisión de las referencias a la realidad de los acontecimientos señalando concordancias en la topografía, precisión en la representación de los diversos cuerpos militares empleados en las operaciones de guerra, a veces encontrando en las representaciones la clave interpretativa de las, lamentablemente, tan pobres fuentes históricas conservadas.

La conocida hipótesis de Lehman[10] de que la narración de las guerras se limitaba a algunas escenas características, hechas tradicionales por las pinturas triunfales, como *profectio, adlocutio, lustratio, obsidio, proelium,* etc., queda parcialmente modificada. En el sentido de que esos temas fijos, auténticos y verdaderos *tòpoi* de una composición narrativa, no constituyen la estructura de la narración, sino que se insertan en su lugar como episodios necesarios y adecuados a la realidad de los hechos. Es preciso observar que esas escenas se representan con una constante preocupación de exactitud en sus componentes oficiales. Así, por ejemplo, siempre existe una clara diferenciación de cometidos entre legionarios y ayudantes, y, en cuanto otro ejemplo, en las escenas de los soldados heridos a los que se atiende (espiral IV, escena XI), se distingue tanto a un legionario como a un auxiliar, a un *miles medicus* (enfermero) y a un *medicus.* En resumen, existe la preocupación de documentar la representación de toda especialidad del ejército. Oficialmente inaceptables son los
aspectos de las ceremonias: la procesión en torno al campamento en 81
la *lustratio exercitus* mientras el emperador, con toga, oficia la libación como *pontifex maximus*; la atención dirigida a ilustrar en las es-
cenas de *adlocutio* la representación de varios cuerpos del ejército, 82
tanto legionarios y auxiliares (distinguibles en su procedencia por los símbolos en los escudos), como unidades semiregulares de *symmachiarii.*

Todos estos detalles debían ser más evidentes cuando los relieves todavía conservaban su acertada policromía y la incorporación de las armas de metal.

Esa atención constante al aspecto documentalista pudo ser fatal para la calidad artística de la obra. El hecho de que la frescura y la

[9] El doctor L. Rossi, especialista en patología y cardiología, ha publicado numerosos estudios sobre la organización militar romana, en particular el volumen *Trajan's Column and the Dacian Wars,* Londres, 1971; y los ensayos *Dacian Fortifications on Trajan's Column,* en *The Antiquaries journal,* LI (1971), 1, pp. 30-35; *Nuova evidenza storico-iconografico de la decapitazione di Decebalo in monete e monumenti traianei con proposta di riordino delle metope del «Tropaeum Traiani» di Adamlissi* en *Rivista italiana di numismatica,* S. V. XIX (1971). pp. 77-100; *Il Danubio nella storia, nella numismatica e nella scultura romana medio-imperiale,* en *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche,* Lugano, 1972, pp. 111-143. Sin embargo, a propósito de ciertas conclusiones del primero de los volúmenes citados, habrá de tenerse en cuenta la recensión de M. P. Speidel, *Gnomon,* XLV (1973), 7, pp. 727-28.

[10] *Cfr. op. cit.*

calidad de la forma no disminuyera es una prueba más de la insólita fuerza del artista que se había aplicado a ello.

La temática fundamental de la naración es, sin duda, la exaltación del emperador. Pero no es una exaltación retórica, grandilocuente. La idea que se pretende transmitir es la constante presencia de Trajano, de su incesante actividad, de su constante dominio de la situación.

En la columna no existe representación de Trajano a caballo en acto de vencer al enemigo. La representación del guerrero victorioso es irresistible, que procede de una iconografía de Alejandro Magno y que está llena de *pathos,* se encuentra en una metopa de Adamklissi[11] y en las lastras del gran friso insertas en el arco de Constantino [12], pero también se halla en monedas acuñadas tanto en Roma como en Alejandría después del 107[13]. La ausencia de esa famosa iconografía confirma que se quiso dar a la columna un carácter de narración más que de exaltación, que se quiso dar fe de su calidad de documento[14].

Trajano está representado en la columna nada menos que 60 veces [15]; siempre aparece en la conducción de las operaciones de guerra, en las ceremonias religiosas o militares, en las negociaciones con los jefes enemigos y, cuando éstos se rinden, en las escenas de sumisión. De modo semejante, el *Panegírico* de Plinio a Trajano ya insistía en la participación del emperador en las mismas privaciones

---

[11] F. B. Florescu, *Monumentul de la Adamklissi* 2, s. d. (ma 1962), p. 413, fig. x. 185, metopa VI (metopa XXVIII según la propuesta de L. Rossi, *op. cit.*, en la nota 9).

[12] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere,* Milán, 1969, fig. 256.

[13] P. L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts. I. Die Reichsprägung zur Zeit des Traian*, Stuttgart, 1931, p. 116 (acuñaciones después de la segunda dacia).

[14] «El gran friso trajano» (cuya extensión, después de los últimos estudios puede calcularse en más de 36 m. de largo) lo ha estudiado ahora W. Gauer, *Ein Dakerdenkmal Domitians*, en *Jahrbuch*, LXXXVII (1973), pp. 318-350 y con muchas argumentaciones atribuido a un hipotético monumento de Domiciano. Las argumentaciones estilísticas presentadas por el autor no me convencen, y parten de un desconocimiento general del arte trajano y del de la columna en particular. Ni siquiera las argumentaciones «ideológicas» parecen convincentes. Más persuasivas, en cambio, las observaciones anticuarias (sobre las diferencias en las armas y en el calzado) y, sobre todo, la observación de que en tiempos de la visita de Constancio II, en el 357, referida por Ammiano Marcelino (XVI, 10, 15), el Foro Trajano debía estar intacto, y que jamás se ha dado una hipótesis convincente respecto a dónde podía estar situado el gran friso antes del 315, fecha de creación del arco de Constantino. Tal dificultad se resolvería si se aceptase la hipótesis de Gauer de que el gran friso formaba parte de los trabajos de acondicionamiento emprendidos por Domiciano en el Foro de César y en sus proximidades, con la posibilidad de que el mismo Foro Trajano fuese iniciado bajo Domiciano (cfr. G. Lugli, en *C. R. Ac. Inscr.*, 1965, pp. 223 y ss.) y que en el ámbito del Foro de César se hayan producido intervenciones en época tardía (¿constantiniana?). Ello hace que merezca la pena tomar en consideración la hipótesis de Gauer, profundizando en sus diversos aspectos para decidir si se acepta o si se rechaza. Lamentablemente, la exploración de la zona de contacto entre Foro de César y Foro Trajano es imposible por los trabajos de construcción de la vía de los Foros Imperiales.

[15] Lista en W. H. Gross, *Bildnisse Traians (Das römische Herrscherbild,* II, 2), Berlín, 1940, p. 123, B. 27.

que sufrían los soldados [16]. En esa consciente glorificación del emperador, jamás hay una exaltación exagerada o teatral de su persona, aunque él se hiciera atribuir el epíteto de *optimus.*

Se le presenta como jefe natural, reconocido y respetado como tal, pero sin particular exaltación de su poder. Lo que corresponde con lo que el propio Trajano escribía a Plinio (*Epíst.* X, 82-86): «propositum meum non ex metu nec terrore hominum aut criminibus maiestatis reverentiam nomini meo adquiri». En otra ocasión, he hecho notar que su figura siempre se presenta de perfil o ligeramente de tres cuartos, nunca de frente, como empezará a ser habitual en las representaciones de Marco Aurelio en la columna a él dedicada, y como será de empleo corriente en la iconografía de Septimio Severo [17]. La vista frontal es la que requiere efectivamente el concepto de adoración de la esencia divina del emperador, todavía ajena en este caso a la política de propaganda imperial. Pero deberíamos observar que, en las acuñaciones monetarias relativas a la guerra pártica, posteriores a octubre del 113 y proseguidas hasta el año fatal de 117, se tiene, por primera vez en el arte romano, la imagen del emperador junto a Júpiter. Es la emisión con *Felicitas Augusti* que pone la imagen del emperador bajo la protección de Júpiter; pero este último está representado con dimensiones mucho mayores que las del mortal, en acto de extender el brazo derecho y el manto para proteger a Trajano en armas. La leyenda dice *Conservatori Patris Patriae,* y en algunas variantes el emperador llega a abrazar las rodillas de Júpiter.

Aunque el tema de la exaltación del emperador se siga con gran moderación, el mismo cuidado documentalista a que se ha hecho mención sugiere buscar en la columna los ecos de las consignas de la política imperial y de su propaganda, que fácilmente podemos deducir observando el reverso de las acuñaciones monetarias. No es preciso demostrar, tan evidente es, que éstas llevaban tanto algunas representaciones tradicionales (convertidas en tales desde los tiempos de Augusto) como otras que reflejaban el programa político del emperador en el poder. Un ejemplo muy claro es la primera acuñación monetaria de Trajano [18]. El breve interregno del anciano Nerva, de septiembre del 96 a enero del 98 (un año y cuatro meses), no hizo olvidar, sin duda, la tiranía de Domiciano y su discordia con el senado. Y Trajano, en su primera acuñación monetaria pone (¿o acepta?) la imagen de un senador y del príncipe que sostienen conjuntamente, bajo sus diestras extendidas y unidas, el globo del poder. Encima de la escena, la inscripción *Providentia* indica que la providencia de ambos abarca y rige el imperio (y por ello es menos aceptable la interpretación de que se represente la entrega del globo, es decir, del poder, al príncipe por parte del senado). En cualquier caso, se trata de una cla-

---

16 *Paneg.* 13, I.

17 Cfr. en este volumen, pp. 80 y ss.

18 P. L. Strack, *op. cit.*, p. 45.

ra alusión a una nueva orientación política, a una inversión de la tendencia respecto a Domiciano, como también será puntualmente evocada por Plinio en su *Panegírico* (cuya primera redacción cae en el año 100, dos años después de la ascensión de Trajano al poder): «illuxerat primus consulatus tui dies ... resumere libertatem, capessere quasi communis imperi curas» (*Paneg.* 66). Y añade de modo realista: «omnes ante te eadem ista dixerant, nemini tamen ante te creditum est». La palabra *libertas* se había convertido en una consigna para los cónsules después del asesinato de Caligula, y la encontramos en las acuñaciones del senado tras la muerte de Nerón (*Libertas restituta*) y el advenimiento de Vespasiano (*Assertora libertatis publicae*). Trajano reanudaría la empresa de la *Libertas,* figura con píleo y cetro, en una acuñación del 108: quizá sintiera la necesidad de confirmar su lealtad después de la exaltación de los triunfos dacios y en el décimo aniversario de su poder. En los diecinueve años del reinado de Trajano, se produjeron, entre acuñaciones del senado y acuñaciones del príncipe, más de 500 emisiones de moneda, con 130 tipos distintos en el reverso (naturalmente, sin contar las variantes debidás a la interpretación de la misma empresa por parte de diversos grabadores de la matriz). En esos 130 tipos, la figura de Trajano en funciones públicas, civiles y militares, se repite 29 veces y hay algunas y exactas correspondencias temáticas con representaciones de la columna. (El retrato de Trajano, naturalmente, es constante en el anverso de la moneda.)

Aunque las divinidades y las personificaciones plasmadas en las monedas corresponden en gran parte a una larga tradición es posible observar, sin embargo, ciertas preferencias significativas y la aparición de algunas novedades. En particular, puede no carecer de interés el observar ciertas diferencias entre las acuñaciones del senado y las del príncipe.

En las primeras emisiones, por ejemplo, *Concordia, Securitas, Annona* y *Pax* predominan (pero por poco) en las monedas acuñadas por el senado, con la diferencia, en cuanto a *Pax,* de que las emisiones del Sínodo la representan sentada, las del príncipe en pie, casi para indicar una paz activa y vigilante. En este caso, también podemos citar las palabras del *Panegírico* (16, I): «sed tanto magis praedicanda est moderatio tua, quod innutritus bellicis laudibus pacem amas».

En las acuñaciones del príncipe, predomina *Victoria*; son exclusivas de éstas las empresas con *Roma Victrix,* las más directamente personales de *Germania pacata* y *Fortuna redux,* y de las divinidades *Hercules Gaditanus* y *Vesta,* mientras que la empresa con *Pietas* es exclusiva del senado.

En todas las acuñaciones, la empresa más numerosa es la de *Victoria* (55 emisiones), representada en nueve o diez iconografías distintas y, entre éstas, siete veces justas con el *clipeus virtutum.* Plinio (*Paneg.*, 88) se refiere a la concesión del *clipeus virtutum* a Augusto para resaltar su otorgamiento a Trajano. Pero el *clipeus* de Augusto comprendía (*R. G.*, 34 sigs.) *Virtus, Clementía, Iustitia y Pietas.* De

éstas, en la acuñación de Trajano, sólo aparecen *Pietas* (tres veces) y *Virtus* (seis veces), esta última unida también a *Felicitas*.

Inmediatamente después de Victoria, por frecuencia de repeticiones, viene *Pax* (27 veces), mientras que entre las divinidades predomina Marte de modo absoluto (17 veces) y son raras todas las demás, salvo Vesta (9 veces) y el Hércules gaditano o *invictus* (7 y 3 veces), que recordaba a Trajano la patria española. En cambio, *Minerva*, tan querida de Domiciano, está representada una sola vez y, quizá, precisamente como recuerdo de aquella preferencia.

Por la acuñación se desprende la importancia predominante que asumió la empresa militar contra la Dacia. Llevaron a ella muchas consideraciones de carácter imperialista, pero también el deseo moral de vengar las duras derrotas sufridas en Moesia por el ejército de Domiciano en el 85 y, sobre todo, en el 87. Tales derrotas dañaron gravemente el prestigio romano en la frontera danubiana. Roma tuvo que acceder a pagar ingentes sumas de dinero y a deponer numerosos técnicos militares. Estos, junto con los no pocos desertores del ejército romano, pusieron a los dacios en condiciones de organizar una defensa militar bastante más eficaz que la de los habituales contingentes de bárbaros armados. En la columna se encuentran indicios de esto en representaciones de dacios asediando un fortín romano con una máquina de guerra (espiral V, escena XXXII), aunque la última defensa de su libertad, frente al poder superior de la organización militar, asumirá la forma de guerrilla en montes boscosos. Las guerras se conmemoran en las monedas del 102 (fin de la primera guerra) al 114, muy lejos, pues, del término de todas las hostilidades, del IV al VI consulado de Trajano, y en por lo menos 28 emisiones[19], mientras que de los demás monumentos, igualmente grandiosos, del Foro Trajano se representan tres veces el arco triunfal de acceso y cuatro veces la Basílica Ulpia, ambos riquísimos en esculturas. El mismo puente grandioso sobre el Danubio que tan maravillada admiración despertaba todavía a Dione Cassio, aun desmantelado de sus superestructuras, mandadas destruir por Adriano, sólo se encuentra una vez en las monedas.

---

[19] P. L. Strack, *op. cit.*, cuadros núms. 197, 226, 234, 338, 433, 452, 457. Hemos dicho «al menos siete acuñaciones», porque está el problema de las monedas Strack núms. 386, 458, sobre las que se ve una columna cóclida coronada por un pájaro. Se ha discutido si se trata de un águila o de una lechuza, y en el segundo caso cuál es su significado. Han reanudado la cuestión Becatti, *La Colonna...*, cit., y F. Panvini Rosati, *La Colonna sulle monete di Traiano,* en *Annali Istituto italiano di numismatica*, V-VI (1958-59), pp. 29-40. Esto aclara la situación numismática y se adhiere a la hipótesis de Becatti de que pueda tratarse de la Columna Trajana coronada por una lechuza, animal simbólico de Minerva, por su situación entre las dos bibliotecas. Si bien es algo menos artificiosa que la hipótesis de Strack (columna para los juegos de Hércules con alusión a Minerva), esa propuesta tampoco parece enteramente satisfactoria. En todo caso, se abandona la hipótesis de Lehman (*Die Trjansäule*, cit.), que quería ver en ella un «proyecto» de la Columna Trajana. La cuestión se complica por el hecho de que de ese tipo de moneda sólo existe un ejemplar seguro (en Viena; otros dos ejemplares, en París y en Roma, resultan retocados o incluso dudosos).

El desarrollo de la situación respecto a la Dacia se refleja exactamente en la acuñación de moneda. Entre la primera y la segunda guerra se lanzan cinco emisiones con *Dacia Victa*; en el 103 tenemos la figura, aparentemente estatuaria, de Trajano en coraza que pone el pie en el cuello de un dacio[20]; en cambio, a finales de la segunda guerra es la figura de *Pax* la que sustituye a la del emperador en el gesto de dominación. Al año siguiente sigue la empresa de *Dacia Capta* (ya no se trataba de una victoria, sino de una toma de posesión), luego repetida más veces. En su planteamiento, esa moneda recuerda las monedas con *Germania Pacata* acuñadas en el primer año de poder (el mismo año en que Tácito escribía la *Germania*): no ya figura doliente, sino tranquilamente sentada en un montón de escudos con un ramo de olivo, primera representación monetaria de una provincia personificada en su orden establecido. Sigue luego la moneda con *Dacia Augusti Provincia,* figura sentada pacíficamente en un terreno rocoso (paisaje local) con niños, racimo de uvas y espigas, protegida por el águila legionaria.

En la más amplia temática dacia, también aparece la representación del Danubio, que surge en las acuñaciones del 105-106 de modo inesperado y diferente de las sucesivas emisiones, posteriores a la sumisión de la provincia. En éstas, lo mismo que en las acuñaciones del V consulado, se representa al río en la acostumbrada personificación de figura barbuda medio tumbada. Pero esa figura tiene, sin embargo, algunas características particulares en el aspecto y sobre todo en los insólitos pliegues aureolados (alusivos, quizá, a la gran fuerza de sus olas), que han permitido a Lino Rossi reconocerlo con seguridad incluso en el arco de Benevento y en la acuñación del 105-106, donde esa figura, ahora identificada como *Danuvius,* derriba a una figura femenina en la cual ha de reconocerse a la Dacia. Por tanto, el Danubio se representa como aliado, favorable a los romanos. Lo mismo ocurre en los relieves de la columna, ya sea cuando asiste, benévola figura gigantesca, a la entrada de las dos columnas de marcha del ejército que cruzan el río, al comienzo de la primera guerra dacia, en puentes de barcas, o bien cuando entierra (espiral V, escena XXXI) en sus aguas a los dacios a caballo.

En el decenal de la elevación al poder (año 108) se acuñan monedas con *Pietas, Vesta, Aeternitas Augusta, Alimentatio Italiae, Italia restituta, Salus Generis Humani* (*Salus* con globo y cornucopia), alusivas a virtudes particulares y a méritos específicos del emperador, o con *Vota Suscepta* y Trajano togado como oficiante, garantía para el futuro.

El mismo horizonte moral y político que emerge de la acuñación de monedas abarca también las escenas representadas en la columna. *Pietas, Virtus, Felicitas y Victoria* parecen acompañar constantemen-

[20] Rossi (*Nuova evidenza...*, cit.) quiere reconocer en ella, no sin fundamento, la cabeza de Decébalo.

[21] *Epist.* X, 29 (38), I.

te la presencia del emperador, que en todas partes se muestra como «fundador y sostén de la disciplina militar», como se dice en una de las cartas de Plinio a Trajano[21].

La intención política del autor de los relieves se manifiesta en la preocupación de hacer lo más exactamente posible no sólo la ordenada narración de los hechos de la guerra, sino también las ceremonias religiosas y militares de las que era protagonista el emperador: escenas de sumisión de los dacios, etc. Todo está ejecutado con exacta observancia del rito, del ceremonial, de las representaciones militares tanto de las legiones como de los auxiliares, pero sin retórica. En esa preocupación por la exactitud existe el reflejo de la misma costumbre que regulaba en las inscripciones los documentos del *cursus honorum* y los imperiales. Lo extraordinario es que toda esa estructura oficial, toda la puntual narración de los episodios de las campañas militares no sofocaran y destruyeran la eficacia artística del larguísimo friso.

Deberíamos tratar de indicar brevemente sus cualidades artísticas. Pero, entretanto, podemos hacer una comprobación inmediata: mientras que las secuencias de la narración siempre son frescas, atractivas e interesantes en el original, la minuciosa y precisa descripción apaga todo interés, produce una tediosa monotonía en los dibujos que reproducen los relieves de la columna, ya sean los atribuidos al llamado Jacopo da Ripanda[22] o los de Pietro di Santi Bartoli[23].

Lo que significa que la capacidad de animar vigorosamente la materia empapada de oficialismo y de prescripciones reside única y exclusivamente en la forma artística que el maestro supo infundir a su composición. En cuanto éste se debilita en la ejecución, el dato inerte predomina.

Hay que destacar otro elemento intrínsecamente político, haciendo referencia a observaciones que ya he hecho otras veces en el pasado: el que se refiere al modo en que se entiende y representa la lucha de los dacios contra el invasor.

Se muestra al ejército romano en toda su potencia de choque en el combate, pero también de ferocidad en la represalia de la contraguerrilla y, con particular precisión detallística, en su formidable organización técnica y logística. El avituallamiento, la apertura de carreteras a través de los bosques, la construcción de campamentos amurallados, los puentes de barcas y los grandes puentes de

---

[22] El artista boloñés siempre mencionado como Jacopo da Ripanda (también en Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*) se llamaba en realidad Jacopo da Rimpatta (*Jacobus Rimpactae Bononiensis* en Cod. Vat. Lat. 3.351) como amablemente me ha comunicado el profesor Augusto Campana, indicándome un estudio suyo aparecido en la revista *Maso Finiguerra*, I (Roma, 1936), pp. 164-181 (cfr., en particular, pp. 172-178).

[23] Los proyectos del llamado Ripanda para la Columna Trajana y las incisiones del Bartoli para la Columna de Marco Aurelio se reproducen ya en *EAA, Atlante dei complessi figurati*, Roma, 1973, láms. 75-107 y 108-135, al cuidado del llorado colega Becatti.

albañilería de Apolodoro de Damasco, todo, contribuye a la documentada glorificación del comandante supremo y del pueblo romano. Pero, junto a todo esto, al adversario bárbaro también se le reconoce su parte de gloria.

El autor del proyecto de la columna se aparta claramente del tono que asumiría Dione Cassio, en cuyo relato, Decébalo, el gran jefe de los dacios, aparece como traidor y desleal. En cambio, en los relieves de la columna, se rinde homenaje a su valor y a su sacrificio final (espiral XXII, escena CXLV), después del cual cesa toda resistencia. Así, con vigorosa expresión, se representan los actos de heroísmo desesperado de los jefes (espiral XIX, escenas CXIX, CXX, CXXI), el envenenamiento colectivo, el incendio del poblado y el suicidio (espiral XXI, escena CXL) o la miseria de la fuga y de la deportación que sufre el pueblo de las montañas de la Dacia (espiral XII, escena LXXVI; XXII, escena CLV), última escena con la que se cierra la narración en la columna.

La divergencia entre Dione Cassio y la columna también puede depender del hecho de que, cuando él escribía, había cambiado la relación ética entre beligerantes, se había eliminado la postura de respeto hacia el adversario aún basada en la *paidèia* griega, que es muy profunda en las reflexiones de Marco Aurelio (pero que ya ha desaparecido de las representaciones en la columna a él dedicada) y que irónicamente hacía decir a Luciano, contra el envilecimiento del enemigo perpetrado por ciertos sectores oficiales de su tiempo, que quizá hubiera sido más honorable haber combatido contra Aquiles que contra Tersites[24].

En cuanto al maestro de la Columna Trajana quisiéramos señalar
83-84 otro elemento puramente artístico: en las escenas que representan las acciones de los dacios, debía sentirse, felizmente, libre de las imposiciones de la oficialidad documentalista que hemos indicado como su contribución al aspecto político del tema afrontado. En efecto, son estas escenas de la resistencia dacia las más felices, las más ricas artísticamente, ya se trate de imágenes en movimiento o de los caídos, en cuyas figuras, despojadas de imposiciones de conveniencia, el artista ha demostrado (como ya he dicho en otra ocasión) una libertad formal y compositiva absolutamente excepcional para la antigüedad clásica, que debió encantar a los artistas de nuestro renacimiento, como demuestran sus dibujos y los ecos que pueden rastrearse en sus obras[25].

Era una libertad formal que aún hundía sus raíces en el helenismo, como indican algunas llamadas diligentes entre ciertos detalles de la columna y del friso de Telefo en el ara de Pérgamo (fechables

[24] Lucian, *Quomodo historia est conscrib,* 14, 4.

[25] Existen dibujos de Amico Aspertini, del Beatricetto, y de Antonio de Sangallo; pero el conocimiento de los relieves de la columna parece evidente en la forma del bajorrelieve donatelliano (púlpitos de S. Lorenzo en Florencia y Basílica del Santo en Padua).

alrededor del 160 a. de C.)[26]. El parangón que establecí hace tantos años (1939)[27] entre Columna Trajana y relieves del monumento de los Julios en St. Rémy de Provence, la antigua Glanum, lo han tergiversado algunos en el sentido de atribuir al arte provincial una influencia sobre el arte de la Columna Trajana. ¡Nada más equivocado! El arte de la columna es un arte muy culto y muy personal.

Establecí este parangón, documentable, partiendo del supuesto de que las composiciones que se encuentran en el monumento de St. Rémy fuesen traducciones en bajorrelieve de pinturas helenísticas. El descubrimiento realizado por las excavaciones arqueológicas de Rolland, en los años 1966-68, de monumentos que documentan la rica fase helenística de Glanum ha confirmado de la mejor manera mi suposición[28].

Otras series de composiciones libres de las imposiciones de las fórmulas oficiales son, en la Columna Trajana, las que representan a los legionarios no ya en las filas de los combatientes, sino en las funciones pertenecientes a los trabajos de desmonte o de albañilería que los devolvían a su origen social. Esas escenas también formaban parte de la representación oficialmente exigida para exaltar la eficacia guerrera del ejército romano. Pero es evidente que dejaban mayor libertad al artista. Efectivamente, entre éstas es donde nuevamente se encuentran algunas de las composiciones más eficaces desde el punto de vista artístico (por ej., espiral II, escena XII; espiral III, escenas XV, XIX, XX, XXIII). Algunos detalles nos indican los precedentes directos de las figuras de Benevento que en la escena de *alimentatio*, bajo el arco principal, introducían, por primera vez en un relieve monumental oficial, la representación de hombres del campo, hombres del pueblo, y que hacen que atribuyamos al mismo maestro de las empresas de Trajano los modelos de esos relieves, muy poco posteriores a los de la columna[29].

En esas páginas sobresalientes del relieve de la columna, la cuali-

---

26 Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, cit., figs. 257, 258.

27 R. Bianchi Bandinelli, *Il Maestro delle imprese di Traiano*, en *Storicità dell'arte classica*, Florencia, 1950², pp. 217-218 (ahora 3.ª edic., Bari, 1973, pp. 347-380), publicado anteriormente como introducción al curso de Arqueología e historia del arte griego y romano en la universidad de Florencia, 1939. Cfr. id., *Roma. La fine dell'arte antica*, Milán, 1970, fig. 133.

28 H. Rolland, *Sculptures à figures découvertes à Glanum*, en *C. R. Ac. Inscr.*, XIV (1967), 1, pp. 111-119; id., *Sculptures hellénistiques decouvertes à Glanum*, en *C. R. Ac. Inscr.*, XV (1968), 1, pp. 99-114.

29 La fecha que indica la inscripción dedicatoria del arco de Benevento oscila entre septiembre y comienzos de diciembre del 114, pero se refiere a la fecha de apertura de la vía Trajana hacia Brindisi, obra a la que también aluden dos tipos de monedas acuñadas en 112 y 114; indudablemente, las esculturas del arco se realizaron en parte después del 117, año de la muerte de Trajano, porque en ellas se encuentran referencias a su sucesor, Adriano, adoptado en trance de muerte, y se observa un cambio de estilo. Para una moneda híbrida, con Hadrianus Caesar que debía dar valor a la adopción, cfr. P. L. Strack, *op. cit.*, p. 230. Sobre las esculturas, cfr.: M. Rotili, *L'arco di Traiano a Benevento*, Roma, 1973.

dad más extraordinaria del dibujo es la capacidad de colocar las figuras en un espacio libre, fuera de todo canon clasicista, en una perspectiva tan desenvuelta y eficaz que será preciso llegar a los bocetos de Leonardo sobre la batalla de Anghiari para encontrar algo semejante. El dibujo de Leonardo parte (como resaltó Ernst H. Gombrich)[30] de una concepción enteramente nueva en su tiempo, según la cual cuenta más la inspiración que la ejecución. Para dejar campo libre a la inspiración, sus dibujos ya no están regidos por una clara línea de contorno, como los de los artistas anteriores a él, sino que son esbozos confusos de los cuales se liberan y surgen, penosamente, conjuntos y contornos definibles: «Il bozzar delle storie sia pronto e'l membrificare no'sia troppo finito; sta' contento solamente a'siti d'esse membra, i quali poi a bell'agio piacendoti potrai finire»[31]. Sé pronto en esbozar las historias, y cuando dibujes miembros, no los perfiles en exceso; limítate, por el contrario, a encajarlos, que luego, con holgura y a tu placer, podrás aquéllos rematar. (Versión de Angel González García, 568 (B. N. 2038, 8b), p. 401. Madrid. Ed. Nacional, 1979.)

Nunca sabremos cómo eran los bocetos del maestro de Trajano; pero el salto de calidad y de técnica con respecto a lo habitual en la escultura romana no es menor que el que distinguió a Leonardo de sus contemporáneos. Las grandes composiciones tienen un ritmo vital de conjunto, compuesto por todas las figuras, donde cada una tiene su personalidad, su fisonomía, el movimiento más apropiado y espontáneo. Hay que lamentar profundamente que un monumento de tal importancia artística no disponga todavía de una documentación fotográfica adecuada ni de una apropiada publicación crítica.

Efectivamente, sólo con medios técnicos modernos sería posible (aunque no fácil) llegar a una lectura continua de todo el relieve, como nunca fue posible ni siquiera para los contemporáneos de su creación.

Sin duda, desde las galerías de las dos bibliotecas que se erigieron a los lados de la columna se podía contemplar el relieve a distintas alturas; pero siempre se trataba de una lectura en sentido vertical. Jamás fue posible una lectura que siguiera la narración en el sentido helicoidal del relieve. Lo que, en mi opinión, confirma de modo muy claro el hecho de que, esencialmente, todo artista verdadero siempre trabaja para sí mismo y halla satisfacción al crear sus formas, aunque éstas jamás se vean en forma adecuada. De ese modo, reivindica plenamente su libertad ante cualquier obligación hacia el comitente.

El maestro de Trajano expresó su intención política en una narración que fuese lo más precisa posible en cuanto a los hechos, que tu-

---

[30] E. H. Gombrich, *I precetti di Leonardo per comporre delle storie*, en *Norma e forma. Studi sull'arte del rinascimento*, Turin, 1973, pp. 84-92 (publicación original: *Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux, en Actes du Congrès Léonard de Vinci*, Paris-Argel, 1954, publicados por *Etudes d'Art*, núms. 8, 9 y 10, pp. 177-197).

[31] *Trattato della pittura*, f. 34 r: *Codex Urbinas Latinus 1270*, ed. A. P. Mc Mahon, II, facsímil, Princeton, 1956 (cfr. E. H. Gombrich, *Norma e forma*, cit.)

viera en cuenta todos los detalles exigidos por una documentación oficial de las distintas categorías del ejército en guerra y de las ceremonias oficiales. Pero, luego, jamás pudo nadie seguir detalladamente con la mirada su narración en el relieve desarrollado en torno a la columna, lo mismo que ningún contemporáneo suyo pudo apreciar en sus detalles el friso del Partenón, situado a dieciocho metros de altura en el angosto intercolumnio del templo. El artista siempre trabaja para sí mismo, y sabe que sólo unos pocos entienden verdaderamente su lenguaje.

Henri Beyle, cuya inteligencia en las cosas humanas y políticas tantas veces se adelantara a su época, se mostró más bien conformista hacia las ideas recibidas cuando redactó (en cierto modo obligado por las conveniencias, que luego se revelaron engañosas) su *Historia de la pintura italiana,* según los esquemas académicos al uso después de Bellori. Pero, cuando no le cegaba la estilística tradicional, sabía comprender. En sus *Promenades dans Rome*[32], «confiesa» (y la palabra casi indica que se justificaba por ello) que los mármoles Elgin del Partenón le parecían superiores al Apolo de Belvedere y al Laoconte, y que los relieves de la Columna Trajana iban inmediatamente después en sus preferencias.

Esta era, probablemente, una de sus ideas «si raisonnables qu'elles effraieront les hypocrites de toute robe»[33].

También en esto nos encontramos plenamente de acuerdo con Stendhal. Y verdaderamente nos parece estar en buena compañía.

---

[32] Stendhal, *Promenades dans Rome*, París, 1858, pp. 59 y ss. La anotación dedicada a la Columna de Trajano empieza con una información que hoy sabemos en el año 99 y palabras de Trajano en Siria antes de que se terminara la obra); pero luego observa (p. 61) que en los relieves de la columna («rien n'y est négligé. Les jointures des corps sont traitées avec un grandiose presque digne de Phidias» (con lo que S. quería expresar la libertad de movimiento y la justeza de las proporciones naturalistas); p. 60: «Apollodoro de Damas, artiste distingué, fort aimé de Trajan, fut l'architecte de ce monument, et peut-être l'auteur des bas-reliefs [...]. Les seuls bas-reliefs des marbres de Lord Elgin à Londres, me semblent supérieurs à ceux-ci. J'avouerai qu'à mon gré les statues rapportés d'Athènes par Lord Elgin, l'emportent sur l'*Apollon*, le *Laocoon*, etc.»

[33] Cfr. Stendhal, *Correspondance,* I, carta n. 620 del 17-1-1817 a la redacción de *Annales Politiques* (ed. de la «Pleiade», París, 1962, p. 856).

EL ARTE ROMANO EN LAS MONEDAS DE LA ERA IMPERIAL*

La historia del arte romano aún está por escribir; entretanto, sería mejor hablar de «arte de la época romana», porque su evolución es pluricéntrica y bastante compleja. En la gran tradición helenística que dominaba todas las culturas artísticas de los países asomados al Mediterráneo y de otros, la constitución de un acento particular que podemos señalar como «romano», se produce de modo tan complejo y distinto de lo que ocurrió en las demás civilizaciones antiguas que justifica, al menos parcialmente, el retraso con el que se está esclareciendo su historia. Por esas dificultades y por una serie de razones, debidas a la evolución de la «ciencia de la antigüedad» en los últimos ciento cincuenta años (razones y evolución que no es éste el lugar de discutir), ha sucedido que la historia del arte romano se haya convertido durante mucho tiempo en el punto de encuentro de una serie de lugares comunes, de prejuicios estéticos académicos, de fórmulas retóricas (agravadas, además, tanto por la patriotería italiana como anti-italiana) y de todas las consabidas y generalizadas incapacidades con respecto a la comprensión de los hechos artísticos, hasta hacer casi desesperar a quien tratara de escapar a ello y de convencer a los demás de que las cosas eran distintas a como nos enseñaron en la escuela.

Evidentemente, en esta introducción a una serie de imágenes de monedas, no será como podrán ponerse las cosas en su sitio. Habremos de contentarnos con acompañar esas imágenes con un comentario que al menos haga comprender cuáles son los problemas fundamentales del arte de la época romana, y que señale la importancia

* Introducción al volumen de L. Breglia, *L'arte romana nelle monete dell'età imperiale*, Milán, 1968 (trad. ingl. *Roman Imperial Coins*, Londres, 1968). En la presente edición, las notas referidas a ese escrito se remiten al volumen con la abreviación Breglia. En el texto se aportan algunas modificaciones para limitar las referencias a las 99 láminas del volumen.

que también puedan tener las monedas como testimonios de especiales características para documentar el desarrollo histórico de dicho arte, aunque se recuerda que el arte monetario sigue un desarrollo propio, particular, relativamente autónomo con respecto a las grandes corrientes artísticas. Pero, para hacerlo, también tendremos que esclarecer el valor de ciertas terminologías que se han hecho corrientes al escribir de arte romano. Entretanto, detengámonos un momento en el examen de la particular naturaleza del documento numismático desde el punto de vista artístico [1].

La moneda es una manufactura de empleo común y de valor oficial al mismo tiempo; es un objeto muy popular, pero representa la autoridad suprema del Estado que lo produce. La moneda tiene un radio de acción internacional (especialmente en el enorme imperio romano) dentro del cual representa al poder central, del que recibe y a quien proporciona garantía; y para que tal garantía sea universalmente válida, la moneda debe reconocerse fácilmente; sus representaciones deben ser fácilmente comprensibles.

En su pequeñez, no busca como cosa principal la perfección de la forma, sino que le basta con ser legible. Sólo los griegos, entre los siglos VI y IV supieron imprimir a las monedas signos de reconocimiento de inigualado valor formal. Asimismo, surge el problema, no resuelto de modo unánime por los especialistas, de si las acuñaciones más importantes estuvieron o no precedidas de un modelo en tamaño grande; y si tal modelo era plástico o dibujado. Nosotros creemos que en la era imperial romana casi siempre se usaba un modelo de mayores proporciones que la moneda; al menos hasta la gran crisis económica del siglo III. Los valores plásticos de ciertas composiciones
85 y de ciertas cabezas difícilmente pueden reproducirse a partir de un modelo dibujado mientras que muchos reversos pueden extraerse de un modelo lineal. De cualquier modo, la ejecución del repujado, en hueco, se hacía a mano, con el buril, en la medida pequeña de la propia moneda (medida que puede cotejarse con la ampliación fotográfica). Pero, precisamente por eso, debía contarse con la posibilidad de controlar poco a poco, con el molde en cera, los efectos plásticos obtenidos, comparándolos con un modelo, que también sería de cera. Tal modelo debería recibir la previa aprobación de los magistrados investidos del oficio de monederos (tanto para las acuñaciones del emperador como para las del senado), y contar con la posibilidad de ser enviado a las casas de moneda provinciales con el retrato del nuevo emperador. Tal proceso sigue siendo incierto; pero hay elementos para creer que, al menos durante los primeros siglos del imperio, el envío de la imagen oficial procedía de Roma. En algunos casos, por otra parte, puede comprobarse que el grabador del reverso no era el mismo que había

---

[1] Para el valor político de las imágenes imperiales, cfr. en este volumen el ensayo en pp. 113 y ss.

realizado el anverso[2]. Por las exigencias que se han mencionado —de claridad, de estrecha conexión con el momento histórico, económico, político—, la moneda puede llegar, efectivamente, a constituir una óptima orientación para comprender las tendencias fundamentales de una civilización artística, incluso más allá de lo que, oficialmente, quisiera ésta revelar como su ausencia. Sus imágenes son producto de un programa, pero también son claras expresiones de una artesanía cualificada.

La moneda no es «arte puro», aunque lo haya sido a lo largo de la civilización romana; está particularmente ligada a las variaciones del gusto, porque sus acuñaciones se suceden a corta distancia, y a la evolución de un arte que tuvo carácter esencialmente conmemorativo, propagandístico, si se quiere emplear esta palabra actual; un arte siempre indeciso, por consiguiente, sobre si dar preponderancia a las exigencias de la forma o a las del tema, y con frecuencia resuelto claramente por dar preferencia a este último en detrimento de la forma.

¿De qué forma?, pues no existe forma absoluta.

Se responderá: de la forma que constituía la civilización artística de la época y de la zona dentro de las cuales se constituyó un arte romano; y ésta fue la forma del exacerbado naturalismo helenístico que, entre fines del siglo IV y mediados del II había alcanzado una libertad absoluta, un movimiento desenvuelto y elegante de los volúmenes en el espacio, un dominio absoluto de todos los trucos de la perspectiva (que precisamente como «trucos» fueron ya combatidos por Platón a comienzos del siglo IV). Pero, precisamente por su naturalismo, siempre permaneció coherentemente sometida a las leyes de las proporciones reales entre los diversos temas y sus partes, conservando el gran principio de la plena «organicidad» de la imagen. (Con el término de «organicidad» me pareció conveniente indicar la plena coherencia formal que se da en todo organismo que tenga vida, animal o vegetal, por el cual hasta el más pequeño elemento de tal organismo está visible y armónicamente conectado con los demás[3].) La «organicidad» es una característica fundamental, constitutiva de la visión naturalista en el arte; y, por tanto, del arte helenístico y de su tradición, que incluso duró mucho tiempo después de que se agotaran las fuentes culturales de las que la forma helenística había tomado su existencia. Tanto que, incluso hasta nuestros días, hasta la revolución de los impresionistas con la cual dio comienzo la cultura artística contemporánea, en los últimos treinta años del siglo pasado, los principios del naturalismo y de la organicidad, establecidos por la civilización helenística, eran indiscutibles en la cultura artística europea. En otra parte, he tratado de explicar el proceso por el que quizá

---

[2] Breglia, láms. LV, LVI (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, Londres, 1923, sigs., II, p. 395) y, con dudas, LXVII, LXIX (*ibidem*, IV, 1, p. 101 y núm. 86; p. 165, núm. 536).

[3] Cfr. el ensayo en pp. 177 y ss.

[4] *Organicità e astrazione*, Milán, 1956.

se abandonase la organicidad y, con ella, el concepto (o prejuicio, si se quiere naturalista con todo su bagaje de reglas de proporcionalidad y de perspectiva. No puedo repetir aquí todo aquel discurso (ni mucho menos repetirlo todo tal cual); bastará decir que aquel «salto» en la concepción de la forma no se produce sin que en la obra de arte aparezca y predomine un elemento nuevo de carácter no racional, mejor dicho, francamente irracional.

Ese elemento es, evidentemente, el reflejo de un cambio de orientación en la cultura y, por tanto, en la sociedad de la época. En este caso, tampoco trataremos de buscar las causas del cambio. Bastará decir que nuestras investigaciones nos han conducido a determinar las primeras señales inequívocas de ese cambio en las obras de arte de la época de Cómodo (180-192)[5]. El irracionalismo, surgido como elemento fundamental y determinante en el arte figurativo de aquel tiempo, al destruir el perfecto equilibrio entre racionalidad e intuición que fue característico del arte de la civilización artística helénica, ya no se separa del arte de la civilización occidental. Entonces señaló la primera manifestación del giro que luego conduciría al fin de la tradición artística de la antigüedad y a la transición, en el marco de una crisis de toda la civilización occidental en las estructuras de aquella época, al arte bizantino y medieval.

Los ejemplos de imágenes naturalistas que conservan plenamente la organicidad (y, nótese, incluso bajo gran ampliación) son habituales hasta cerca del 160; la pérdida de la organicidad se manifiesta
89-92 en la sucesión de las figuras 89-92 con monedas de Nerón, Galba, Septimio Severo y Galieno.

Pero, si observamos bien el resultado de Antonino Pio, o el de Lucio Vero, o el de Cómodo, notaremos que las formas del rostro en las mejillas, en la frente, en la nariz, en el cuello, son planos inertes, formas vacías rodeadas de elementos ornamentales constituidos por los cabellos y la barba que sirven para dar a la figura una vitalidad artificiosa, muy distinta de la plástica viva, de vibrante realidad, de Matidia o de Adriano[6]. En alguna moneda de Antonio Pio, aún plenamente naturalista, aquella vibrante vitalidad se atenúa tanto en el anverso[7] como en el reverso impresionista, que, sin embargo, es mucho
93 más «orgánico» que el de la figura 93, donde la cabeza de la figura ya no está unida al cuerpo y no existe busto bajo los pliegues, los cuales asumen individualmente un valor propio, destacado del conjunto.

Los pliegues que ahí viven exclusivamente por el contraste negativo del inerte conjunto plástico en el que están trazados, en Roma sólo

---

[5] *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, cit., 1969 (precedida en el mismo año de la ed. francesa, y seguida en 1970 de la inglesa, americana, alemana, española y japonesa).

[6] Breglia, láms. LII, LIII (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *op. cit.*, II, p. 301, núm. 759, p. 339, núm. 3 d).

[7] Breglia, lám. LV (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *op. cit.*, II, p. 395, núm. 454 a).

los encontramos en el bajorrelieve monumental a partir de la época de Cómodo y, de manera más acentuada, bajo Septimio Severo, a comienzos del siglo III; en Asia, en Efeso, por ejemplo, ya encontramos ese recurso bajo Adriano y en el gran monumento en honor de Lucio Vero (en Viena, Kunsthist. Museum). Por consiguiente, las 66-67
monedas nos dicen que, ya antes de la época de Cómodo (con Antonio Pio estamos entre el 138 y el 169), se manifiestan ciertos signos de cambio; son los signos y los cambios que, con un desarrollo coherente llevarán, hacia mediados del siglo III, a las figuras del templo de Galieno. Con Diocleciano (fig. 94), a finales de siglo, desaparece to- 94
do resto de gracia helenística: se afirma una nueva concepción del arte, una forma carente de atractivos.

Toda historiografía, incluso la del arte, contiene una parte meramente expositiva en la que los acontecimientos se describen y registran en orden cronológico; pero, para que pueda pasarse de ese estadio de crónica al efectivamente histórico, es preciso comprender los momentos dinámicos del devenir histórico, aquellos momentos en que se plantean las premisas de los desarrollos posteriores que, sin embargo, jamás deben clasificarse en esquemas fijos y en consignas, porque la historia sigue caminos complejos, intrincados y, con frecuencia, ocultos. La capacidad del historiador se manifiesta precisamente en saber descubrir las vías intrincadas y en explicar el porqué —y no sólo el cómo— de los acontecimientos, de los cambios, de la crisis.

En la historia del arte de la época romana, los momentos decisivos son esencialmente dos: uno es la lenta formación de un gusto artístico que por algunos elementos se aparta de la imperante tradición helenística, civilización artística dentro de la que nace el arte romano; el otro es la ruptura que se verifica en cierto momento, el abandono de los elementos fundamentales de ésa misma tradición helenística y la consolidación de nuevas concepciones artísticas, distintas y a veces directamente opuestas a las que fueron dominantes durante siglos. Por tanto, en el primer momento asistimos al nacimiento del arte romano; en el segundo, a la consolidación del gusto antiguo-tardío en el que se ahondan las raíces del arte bizantino y del arte medieval europeo (cfr. figs. 98-99). 98-99

Los órdenes, los tiempos y la evolución de esos dos momentos históricos aún están por descubrir y describir en todos sus detalles. Muchas de las fórmulas con las que se contaba para poderlos explicar, han demostrado su falta de validez. Su propia determinación como aspectos centrales de la problemática histórica del arte de la época romana es relativamente reciente. Por ello, todo dato concreto que pueda aportarse para el mejor conocimiento de esos dos momentos seguirá teniendo el interés y la lozanía de un descubrimiento. (Naturalmente, para que eso pueda producirse, hay que estar dispuestos a considerar los «hechos» de la historia del arte, los testimonios de un gusto, las intuiciones poéticas, creativas, de un artista en el ámbito de una época y de una personalidad, ya sea grande o modesta, que la investiga-

ción crítica logra exponer; del mismo modo que son «hechos» de la historia literaria no ya las biografías de los escritores ni las vicisitudes externas de sus obras, sino los nuevos elementos creativos que contienen tales obras y que expone la investigación crítica. Si no quieren considerarse tales elementos como «hechos», sino sólo como palabras más o menos gratuitas del crítico, es mejor renunciar a ocuparse de historia del arte y dedicarse a la epigrafía.)

Por consiguiente, veremos qué hechos documentan las imágenes monetarias. Respecto al primer problema fundamental, el de la formación del arte romano, no nos ofrecen documento directo alguno, pues la serie que aquí recogemos se inicia con una moneda de Augusto, acuñada entre el 20 y el 15 a. de C., probablemente en una casa española de moneda. Hacía un siglo, por lo menos, que se había diferenciado el reflejo provincial del helenismo en Italia: el acento, casi helenístico puro, de la Magna Grecia y de Sicilia, el de la Campania, siempre en equilibrio entre el helenismo culto y la primitiva tosquedad osco-samnita; el débil, del anteriormente robusto lenguaje etrusco, que fue el más lozano y complejo, ya apagado por Roma (precisamente Octaviano, que todavía no era Augusto, pero que ya estaba firmemente decidido a convertirse en dueño del Estado, dio los últimos golpes, con las matanzas de Módena y Perugia, a las aspiraciones de las clases dirigentes itálicas y etruscas de sustraerse, al menos en parte, a la total dominación de Roma).

Por tanto, si en las monedas aquí presentadas no podemos comprender el surgimiento del arte romano, al menos podemos reconocer un reflejo de su problemática, que luego llega al naturalismo objetivo y robusto en que se mitigó el lirismo helenístico, a veces algo teatral.

Roma, ciudad sin vasto territorio, satisfecho durante siglos el consumo de obras de arte que era indispensable para su vida civil, valiéndose de la producción artística de los pueblos limítrofes, etruscos, campanos, apulos, griegos de Taranto y de Siracusa, que encontraban un buen mercado en la ciudad, en constante crecimiento. Luego, desde mediados del siglo III, empiezan a importarse obras de arte no producidas expresamente por Roma, sino capturadas como botín de guerra; entonces, dejó de tratarse de obras de una artesanía más o menos cualificada, para ser obras de arte incluso de grandes maestros de la Grecia clásica y helenística. Tales obras revelaron un mundo enteramente nuevo y, por primera vez, se empezó a discutir en Roma de cualidades artísticas, de tendencias, de escuelas[8]; se descubrieron, por parte de una minoría intelectual que durante mucho tiempo fue sospechosa para los biempensantes catonianos, los valores formales del arte. Muy pronto, los valores formales se convirtieron, a manos de gente que se inclinaba a lo práctico, en valores comerciales. Comienza entonces la importación en masa de obras de todas las épocas del arte

---

[8] Liv. *Hist.*, XXV, LX, 1-3; Plut. *Marcel.*, 21.

griego. De ese caos de estilos no podía surgir, y no surgió, otra cosa que un gusto extremadamente ecléctico, que mezclaba un poco de todo.

Como en determinado momento ya no pudieron conseguirse obras originales se recurrió a las copias, animando un comercio bastante reciente en los hábiles talleres establecidos en Atenas, en Roma y en otros sitios, de tal modo que las nueve décimas partes de las «esculturas griegas» que actualmente estamos invitados a admirar en nuestros museos de la vieja Europa son obra de aquellos copistas. Pero todo esto es sólo un aspecto de la cultura artística romana, del gusto de sus clases patricias, senatoriales, que llamaban a artistas griegos a Roma para ejecutar los encargos que les hacían. Tales encargos siempre eran, excepto la artesanía de metales preciosos, las vajillas de plata, oro, dijes, cristales, obras ligadas al propósito, fuertemente sentido, de exaltar la propia estirpe, la propia persona, la propia clase política, sobre todo en el retrato honorario y funerario, en el momento conmemorativo de una empresa, de una obra pública promovida o realizada, en las pinturas que mostraban las fases de una victoriosa campaña de conquista militar o incluso sólo la riqueza de los juegos gladiatorios, de las carreras de bigas, de la caza de animales exóticos llevados a Roma con grandes dispendios. En su mayor parte, eran temas nuevos, que el arte helenístico no había afrontado o sólo lo había hecho parcialmente, y casi nunca con el deseo de fijar el momento justo en que había sucedido el acontecimiento, que, en cambio, era la exigencia predominante del comitente romano que quería eternizar su nombre. En una economía secularmente pobre, como la romana e itálica, eran hechos sobresalientes, por un lado, la admiración hacia las enormes riquezas de unos pocos y, por otra, la ostentación de tales riquezas como señal de poder. Por tanto, si para las imágenes de los dioses, como para las fábulas mitológicas, para las personificaciones, para los adornos de las casas y para los atavíos preciosos, la tradición helenística podía perpetuarse en copias, imitaciones, variaciones (siempre menos frescas, cada vez más fatigosamente lejos de la inspiración originaria), para todas las demás exigencias y temáticas nuevas había que inventar nuevas iconografías, nuevos paradigmas narrativos e, inevitablemente, crear un nuevo lenguaje formal. Este es el arte romano, aunque producido por artistas griegos o itálicos.

Suele decirse que la principal creación del arte romano fue el retrato. No es exacto. Las espléndidas series de retratos de época romana no son sino una continuación, bajo diversas condiciones ambientales y con diversas exigencias, del gran arte retratístico del helenismo, en cuyo ámbito se plantearon todas las necesarias premisas formales. El caso es que sólo se conservan poquísimos retratos griegos originales, porque la estatua honoraria era generalmente en bronce, y el bronce fuera presa codiciada en el gran ansia de metales de la Edad Media; de modo que la inmensa mayoría de «retratos griegos» son mediocres y comerciales copias romanas. En el retrato romano, lo nuevo es su gran difusión, su carácter privado, vinculado a particula-

res tradiciones de las familias patricias que custodiaban en todas sus ramificaciones los retratos de sus antepasados y que durante mucho tiempo tuvieron el exclusivo derecho a la imagen, de tal modo que el retrato, especialmente el funerario, permaneció como señal de nobleza conquistada (o, quizá, sólo codiciada). La gran difusión del retrato también participa del constante empeño conmemorativo del arte romano, ya fuera privado o patrocinado por el Estado.

En las monedas tenemos ejemplos del retrato de tradición helenístico-romana en la particular acepción del naturalismo objetivo de la era julio-claudia y en la reanudación de los hábitos algo teatrales de las dinastías helenísticas a partir de Claudio y, más aún, de Nerón, cuyas monedas con el perfil del príncipe y de su madre vuelven a hacerse exactamente igual que los modelos de la corte tolemaica de Alejandría. El expresivo aliento helenístico volverá en tiempos de Adriano. Pero una innovación del ámbito romano, como variación del retrato dinástico helenístico, es el tipo de retrato imperatorio, del príncipe entendido como *imperator,* del comandante militar que, incluso en el ejercicio de sus funciones civiles, conserva el gesto de mando, pero que (a diferencia de la teatralidad helenística y de cuanto luego sucederá en el imperio tardío) está enteramente en la esfera civil, humana, sin connotaciones de predestinación divina o de alejamiento sagrado de los demás hombres.

Un paso extraordinario del retrato realista, de tipo familiar (y funerario), al retrato oficial, honorario e imperatorio, lo muestran, por ejemplo, dos monedas de Galba[9].

En cuanto a su sucesor, Vespasiano, se tienen, en escultura, retratos análogamente caracterizados como privados y realistas (en la Ny Carslberg Glyptotek de Copenhague), o como oficiales y de grave nobleza de rasgos (Museo Nacional romano).

Del retrato «imperatorio» se llega luego a crear un tipo esquemático del que es buen ejemplo la moneda con el busto de Probo: yelmo de visera sobre el que se inserta la corona radiada, el mecanismo ornamental de la coraza, el gesto desmedido de la lanza colocada sobre el hombro, como haría un soldado en marcha, y no usada como apoyo según el esquema ideado por Lisipo para Alejandro, la hipertrofia del cuello, que parece casi encerrado en la gorguera, todo según la retórica de un tema que pretende indicar vigor físico, contribuye a expresar no ya un concepto auténtico, sino una evocación de lo antiguo, como luego podrá repetirse en el Renacimiento. Lo que significa que la tradición antigua sólo perdura como símbolo y ya no participa en la vida de su época.

La auténtica novedad del arte romano no es el retrato, sino el relieve histórico en el que se representan y narran empresas de guerra o de paz de los personajes públicos, cónsules, comandantes militares, príncipes y hasta modestos magistrados de provincia. Por primera

---

9 Breglia, láms. XXV, XXVII (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *op. cit.,* I, p. 200, núm. 3; I, p. 203, núm. 35).

vez en la historia de la numismática, las monedas participan de esa temática particular. Una moneda de Gordiano III[10], conmemorativa de la travesía del Helesponto en la guerra contra los persas (partos), se acuña (probablemente) en el 242. Después de esa época (también esto es una importante señal de cambio), el relieve histórico, que ya había asumido a veces un aspecto más propiamente conmemorativo, se sustituirá con representaciones simbólicas, documentando también por ese lado las diversas concepciones y la gran evasión de la realidad concreta hacia el símbolo, de la narración al signo (figs. 98-99). 85-88 98-99

En las monedas de Domiciano se da un particular florecimiento del relieve histórico (fig. 88): esta comprobación es importante, porque todavía se discute sobre la fecha y el desarrollo artístico de ciertos relieves históricos de gran tamaño (como las «Losas de la Cancillería» y de los relieves del arco de Tito). Las monedas confirman la existencia de una tradición a gran escala del relieve histórico en esa época de Domiciano (81-96). 88

Además, la comprobación es adecuada para arrojar luz sobre la formación, en la posterior época de Trajano (98-117), de un desarrollo del relieve histórico que, bajo el impulso de una gran personalidad artística, hará que el arte de época romana alcance su cota más alta y una de las mayores de todo el arte de la antigüedad con los relieves de la Columna Trajana y del gran friso trajano, ya desmembrado e inserto en el arco de Constantino[11]. Tan gran personalidad artística sigue siendo anónima para nosotros; podemos darle el nombre de maestro de las empresas de Trajano, o bien proponer su identificación como Apolodoro de Damasco, el genial arquitecto e ingeniero de Trajano; pero, en uno y otro caso, hasta el momento, se nos escapa la evolución de su formación artística. Un mejor conocimiento del arte de la época de Domiciano podría ser un inicio para la solución de ese problema.

Si analizáramos los «relieves históricos» de las monedas veríamos perfilarse mejor la madurez de la época de Domiciano. La figura 85 (moneda de Augusto) tiene una representación que conmemora probablemente la restauración de la vía Flaminia (que también se repite en denarios de plata): sobre un viaducto se levanta un arco de dos bóvedas de sostén, provisto de espolones navales y, encima de éste, una cuadriga, con una victoria alada detrás del conductor. Habida cuenta de la pequeñez de la figura a realizar (con un diámetro de menos de dos centímetros), el artífice se ha preocupado únicamente de la legibilidad de la representación; en ésta, la cuadriga de la Victoria es el elemento más importante: el arco, aunque más pequeño, sigue siendo bien visible; en cuanto al viaducto, bastaba aludirlo; por ello se re- 85

[10] Breglia, láms. LXXVIII (F. Gnecchi, *I medaglioni romani*, Milán, 1917, Gordiano Pio, núm. 38).

[11] Cfr. mi ensayo, *Il Maestro delle imprese di Traiano*, en *Storicità dell'arte classica*, Florencia 1950^2, pp. 209 y ss.; Bari, 1973^3, pp. 347-380.

currió, como siempre que hay más finalidad narrativa, documentalista, que estética (y como ocurre siempre en el arte «popular», o mejor «plebeyo»)[12], a las proporciones convencionales, de fácil realización, en lugar de a las reales. No es tanta impericia y provincialismo como recurso a una convención habitual; la ejecución a copos, casi a pasteles yuxtapuestos, en realidad es el fruto de un rápido y breve trabajo de buril, que por sí solo hace emerger los relieves mayores para resaltar la representación: muy evidente, en efecto, si la contemplamos en sus reales proporciones. Pero, sin duda, ese método es un testimonio de escasa sensibilidad para la armonía de la composición y para la cohesión orgánica de la forma; veamos, pues, estos dos elementos, preocupación estilística antes que formal y pérdida de organicidad, que luego predominarán en la antigüedad tardía, ya inherentes al arte romano de época augustal, período del más áulico clasicismo oficial. Y esto debe
86 inducir a reflexionar. Análogas consideraciones podrían hacerse en cuanto a la figura 86, una moneda de Claudio, del 41, con representación de un campamento militar, donde se realza el templete de los emblemas militares en el centro y todo lo demás no es sino contorno accesorio, apenas señalado en forma bosquejada, lineal, y con perspectiva falseada por mor de evidencia.

Monedas de Caligula[13], pero del mismo año 41, revelan un compromiso entre las tendencias espontáneas del relieve narrativo y la tradición helenística: el anverso con *Pietas* sentada tiene un modelado fluido, muy hábil en la variación del claroscuro, de genuina escuela helenística; el reverso, con escena de sacrificio, tema típicamente romano, muestra desproporciones en las figuras y durezas propias del arte itálico, junto a formas tomadas exactamente de la acuñación griega, como la figura del toro.

Un salto cualitativo se produce en las monedas de Nerón, donde la fusión de las dos exigencias, equilibrio formal y evidencia narrativa, encuentra realización: en Roma, la cultura figurativa romana había superado la fase de absorción del clasicismo neoático, elaborando las necesarias premisas de un nuevo estilo «romano»; efectivamente, hallamos composiciones armoniosas y sueltas, e incluso donde se da la representación topográfica del puerto[14], ésta se realiza con medios muy distintos que la del campamento pretorio en la moneda de Claudio. Esa imagen neroniana, sin embargo, contiene diferentes elementos: hay representación prospéctica (la estatua de Neptuno en la lejanía y la figura del Tíber en primer plano), hay observación realista de las operaciones de carga y descarga y de maniobras (todo dentro de 36 mm. de diámetro) que hacen recordar ciertas escenitas pintadas de modo impresionista sobre fondo blanco en la Casa de la

---

[12] Cfr. el ensayo en pp. 35 y ss.

[13] Breglia, láms. VIII, IX (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *op. cit.*, I, p. 77, núm. 37; p. 117, núm. 37).

[14] Breglia, lám. XIX; cfr. láms. XXI, XXII (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *op. cit.*, I, p. 150, núm. 69; p. 150, núm. 75; p. 151, núm. 58).

Farnesina (augustal)[15]. Pero, al mismo tiempo, no puede decirse que, en el conjunto de la composición, la representación y la perspectiva, sean naturalistas: el detalle naturalista se inserta en una composición convencional simbólica, como andando el tiempo lo serán cada vez más, y tal como eran habituales en las representaciones del venero 87
artístico «plebeyo».

Una moneda de Galba, acuñada entre el 69 y el 70, tiene una escena de *adlocutio,* la arenga del *imperator* a los soldados, notable por varios aspectos; la representación se inserta en la ya constituida tradición del relieve histórico romano, en el que las imágenes se presentan de perfil ante el espectador, moviéndose a distancia dentro de un espacio paralelo al del propio espectador: las figuras se mueven de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Pero, en este caso, se ve de espaldas a uno de los soldados; y por cuanto se vuelve oblicuamente hacia la figura del orador, su visión dorsal introduce en la composición una espacialidad distinta de lo habitual, donde la figura se mueve desde el espectador hacia el fondo, en el mismo ámbito espacial en que se encuentra el espectador. Esto también es una alusión a métodos empleados en Efeso bajo los primeros Antoninos, que en el arte de Roma se desarrollarán ampliamente con la era de Cómodo y, partiendo de premisas helenísticas, anunciarán la espacialidad antiguo-tardía[16]. También hay que señalar los emblemas diseminados al fondo como elemento decorativo sin relación con las figuras: recurso pictórico que ya se da en el arte griego a comienzos del helenismo, con la Batalla de Alejandro (copia en mosaico de la Casa del Fauno de Pompeya, en el Museo de Nápoles). Es singular la grotesca máscara sobre el escudo del último soldado de la derecha, fantasía que nos resulta innecesaria para el tema. En el propio tema, hay que notar la figura, apenas esbozada, del caballo que se inserta entre las dos figuras de la derecha: no hace sino complicar la composición, hacerla menos clara; pero, evidentemente, en el esquema de la *adlocutio* debía aparecer la figura del caballo, tal como muestran las comparaciones. Estos relieves históricos siguen, efectivamente, temas y esquemas preestablecidos, que sólo varían si eso sirve para caracterizar mejor el particular momento histórico, como hace tiempo se ha visto en el análisis de la Columna Trajana[17]. Sin embargo, de la comparación se desprende claramente la superioridad de las composiciones domicianas. En ellas, las figuras se mueven en el espacio con plena y desenfadada libertad, con gran habilidad compositiva, con un modelado pictórico donde la luz se rompe y palpita de modo característico en el arte de época flavia, y que sin duda se deriva de la existencia de un modelo monetario de mayor tamaño.

Las variantes que presentan los propios temas dan prueba de la ri-

---

[15] Sobre los detalles de estas pinturas, cfr. mi ensayo *La pittura ellenistica*, en *Storia e civiltà dei Greci*, v. V, 10, Milán, 1977, pp. 461 y ss.

[16] Cfr. en este volumen figs. 63, 66.

[17] K. Lehmann Hartleben, *Die Trajansäule*, Berlín, 1926.

queza artística de la época; y obsérvese que el sobreentendido propósito de representar con proporciones mayores al emperador (al que
88 aún no correspondía un concepto ideológicamente establecido) se reviste de ingeniosidad prospéctica. Frente a esa lozanía artística, nos sorprende la pobreza de las imágenes monetarias de Trajano, cuando el relieve histórico alcanzó precisamente sus expresiones más altas. Evidentemente, la acuñación permaneció ajena al gran movimiento patrocinado por el maestro de las empresas de Trajano. En una moneda con escena de *congiarum* encontramos recursos apenas menos «populares» que en la análoga moneda de Nerva; pero, incluso tiempo más tarde, cuando los trabajos de la Columna cóclida ya habían comenzado o terminado, no hay una calidad superior a la de las monedas domicianas; el relieve es más bien plano, cursivo, aunque la vistosidad y capacidad compositiva son notables [18]. En lugar de alta calidad, en todas las monedas hay el retrato de Trajano en el anverso, evidentemente determinado de modo directo de un modelo en bulto redondo, en el que se alcanzó una perfecta unidad entre expresión fisiognómica individual y exaltación imperatoria. Es excelente la imagen de un sestercio del 116-117, con la enorme figura del emperador en el centro, dominando las representaciones simbólicas a sus pies que conmemoran el sometimiento de las provincias de Armenia y Mesopotamia [19]. Se trata de otro precedente de lo que veremos en
98 imágenes tardías, como una moneda de Constante de mediados del siglo IV; tales antecedentes del contenido y de los procedimientos del antiguo-tardío, que siempre se insinúan a lo largo del arte romano, nos manifiestan el gusto fundamental de esa cultura y nos demuestran que en los desarrollos posteriores y en la ruptura final con la tradición helenística las influencias formales externas no fueron determinantes, como solía repetirse apresuradamente.

Junto a la expresión de la temática histórica típicamente romana se sigue una ecléctica producción helenística, preferentemente orientada, al menos hasta el siglo II del imperio, a imitación de la gran tradición griega clásica o del arte cortesano de los reinos helenísticos (especialmente del reino de los Atálidos, en Pérgamo, dejado en herencia al pueblo romano por su último soberano, y del reino de los Tolomeos en Alejandría de Egipto, que era directa posesión del jefe del Estado). De algún modo, todo ciudadano romano gustaba sentirse heredero y continuador de tales reinos helenísticos: lo demuestran las casas de los burgueses de Pompeya y Herculano, decoradas con pinturas de paisajes con grandes patios porticados, de complicadas simulaciones de perspectivas arquitectónicas, o de copias de cuadros célebres, lujos que habían sido realidad en las mansiones helenísticas.

Copias e imitaciones de esculturas o de pinturas griegas, pinturas

---

[18] Breglia, láms. XLV, XLVIII, L (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *op. cit.*, II, p. 277, núm. 450; p. 283, núm. 553; p. 291, núm. 658).

[19] Breglia, lám. LI (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *op. cit.* II, p. 289 n. 642).

triunfales, monumentos honorarios, eran cosas que correspondían a la clase política dirigente, a las familias senatoriales y, más tarde, imperiales. Pero, junto a los plebeyos nacidos libres, en la sociedad romana también se abría paso, ganando cada vez más espacio, un estrato inferior de ciudadanos; mejor dicho, de neociudadanos: la clase de los liberto. Estos, esclavos o hijos de esclavos liberados, forman una categoría de elementos activos, productivos, que a veces se enriquecen notablemente con el comercio (frecuentemente como agentes de sus amos) y acaban por constituir una gran parte de los miembros de las magistraturas menores y de las administraciones financieras. En época de Augusto, la tradicional prohibición de esponsales entre libertinos y nacidos libres se limita solamente a las personas de la clase senatorial (sólo se aboliría de hecho con los príncipes bárbaros). En relación con los derechos políticos y testamentarios, a finales de la república y más a comienzos del imperio, los libertos acaban por fundirse con la clase de los plebeyos. Tales enriquecidos ponían comprensiblemente todo su orgullo en manifestar, posiblemente de modo duradero, su elevación de la esclavitud a la libertad, a la riqueza, a la dignidad de magistrados públicos. Les gustaba construirse en vida vistosos sepulcros, donde su dignidad y su riqueza fuesen bien patentes: por medio de las imágenes de los juegos que 10-14
ofrecían ostentosamente, su dignidad de funcionarios públicos sentados en el palco desde cuya altura presidían los oficios de su propio cargo, o sólo por la grandiosidad de sus funerales. Tenemos un sugerente documento literario de esa mentalidad en la descripción que de su propio sepulcro, ya iniciado, hace el liberto Trimalción en el *Satiricón* de Petronio (cap. LXXI). Pero también tenemos restos de tales monumentos, efectivamente levantados. En ellos se documenta una corriente artística sensiblemente distinta de la descrita más arriba, ya doble dentro de sí. A esta corriente artística se la ha llamado «popular», y ya hemos empleado antes ese término. Pero el término es equívoco, porque estamos acostumbrados a indicar de ese modo cualquier producción artesanal de aspecto folklórico en la que, junto a temas ornamentales primitivos, se reflejan ciertos residuos de arte culto «desclasado». En este caso, por el contrario, se trata de algo distinto: por eso preferimos señalarla como corriente «plebeya» del arte romano. Se trata de una producción artística que sustancialmente sigue los procedimientos del arte prerromano, del lenguaje artístico que se había constituido de modo bastante uniforme incluso en sus particulares matices locales, desde Apulia a Campania, al Lazio y a Etruria, entre los siglos III y I (entre la segunda guerra púnica y la guerra social), como aspecto provincial del helenismo. Es un lenguaje artístico algo tosco, carente de lozanía, que cada vez tiende más (quizá exclusivamente) a la transparencia narrativa que a la corrección y a la gracia de la forma, y que pone esa transparencia narrativa al servicio de la exaltación del personaje que se quiere honrar o del acontecimiento que se pretende conmemorar. En ese aspecto, esta producción artística coincide con los procedimientos del arte verdaderamente «po-

pular» (piénsese, por ejemplo, en los pequeños cuadros de *ex voto* que aún hoy se propagan por devoción en los santuarios de fe católica). Para resaltar el hecho particular, o al personaje protagonista, no se duda en infringir las leyes de la proporcionalidad, aumentando desmesuradamente un objeto particular o una figura con respecto a las demás, o una parte de una figura; se evita el escorzo de la perspectiva, que puede producir dificultad de lectura, y se prefiere representar todo en sus dimensiones y contornos más explícitos y reconocibles. Así, vuelven a disponerse con frecuencia los temas en hilera, sobre un solo plano y en posición frontal, como en el arte arcaico: pero no es ni un residuo ni una vuelta a lo arcaico; en este caso, la frontalidad tiene un contenido y un valor formal muy distinto de los de la era arcaica, cuando ésta era un modo, a veces muy refinado, de crear un estilo, una serie de esquemas figurativos mediante los cuales dominar la forma artística, de la misma manera que mediante las palabras o las locuciones se domina y se nos hace comprensible la materia a expresar verbalmente. A diferencia del auténtico y genuino arte popular, el arte «plebeyo» jamás alcanza un estilo verdadero; siempre recurre a la improvisación para adecuarse de cuando en cuando a la realidad, captada en sus aspectos inmediatos y contingentes, aunque sin perder de vista, cuando sirven, los esquemas más difundidos de la tradición artística áulica.

Para entender plenamente esa corriente artística local (que, en cierto sentido, podría calificarse como la más estrictamente romana), también hay que considerar lo que tenía tras de sí. Mientras el arte helenístico arrastraba siglos de gran tradición formal, la península itálica pertenecía parcialmente al área europea en la que se perpetuaban las elementales expresiones artísticas que se colocan bajo el nombre de civilización de La Tène, sustancialmente basada en elementos ornamentales lineales y no figurativos. Aunque la primera Edad del Hierro (villanoviana) participa de las tendencias figurativas de la zona balcánico-danubiana e ilírica, el arte itálico siempre fue fundamentalmente reacio al naturalismo, al antropomorfismo helénico, y ese fundamento vuelve a aparecer cada vez que llega a faltar el modelo helenístico. He ahí, pues, otro elemento de duplicidad y de inestabilidad en el fondo de la misma corriente «plebeya» del arte romano. Por todas estas razones, la corriente artística plebeya no se presenta como un arte popular en el que se vulgaricen las conquistas del arte helenístico, sino como una auténtica y verdadera corriente artística autónoma, sujeta a una evolución propia. La vemos aparecer en algu-
85 na de las monedas imperiales y podrían señalarse sus antecedentes en la más antigua acuñación republicana: por ejemplo, el áureo romano-campano con la ratificación de un tratado y los reversos de los denarios de Ti. Veturius (102-92 a. de C.), y de C. Sulpicius (94-91 a. de C.), de tema análogo (Babelon, II, p. 535, n. 1; p. 471, n. 1). Pero el arte plebeyo no podía encontrar sitio directamente en una categoría de obras como las monedas, que procedían directamente del senado o del príncipe, al menos hasta la Tetrarquía (fines del siglo III), cuando la

clase plebeya (colonos y militares), tanto itálica como provincial, constituyó el armazón y el propio vértice del Estado.

La continuidad de la tradición del helenismo se presenta, en cambio, de manera completamente distinta a la de Roma en los demás centros artísticos del Mediterráneo oriental, ya romanizados desde el punto de vista administrativo, pero basado en tradiciones culturales enteramente diferentes: Atenas, Alejandría, Afrodisia, Heliópolis, etc. En esos centros, los restos de la tradición artística del naturalismo helenístico perduran con más o menos vistosidad hasta la era bizantina. Esta afirmación, que se apoya en observaciones y datos ya ampliamente confirmados y aceptados, parece chocar con el habitual empleo que sigue haciéndose del término «oriental», «influencias de Oriente», para explicar ciertos aspectos del arte romano-tardío que se halla en contraste con la tradición formal del naturalismo helenístico. Tras tratar de aclarar, en el ámbito de la experiencia romana, el alcance de los términos de arte popular y de arte plebeyo, habría de darse, por tanto, un significado menos impreciso al término de «influencias orientales» y al de «influencias bárbaras».

Como siempre, se buscaron explicaciones externas a la ruptura de la tradición artística, al abandono de la forma naturalista, que a nosotros nos parecen inherentes al desarrollo del arte de época romana. Primero, se estableció que el cambio de la forma artística era resultado de la «decadencia», bajo cuyo signo se consideraba todo el período antiguo-tardío a partir del siglo III (bajo imperio): en la decadencia general, los artistas habrían llegado a no saber cómo dominar la materia; de tal modo es esto cierto que la exposición de la historia del arte romano acababa habitualmente a fines del siglo II. Tal concepción, con el libro de Bernard Berenson sobre el arco de Constantino, llega hasta 1952. Resulta sorprendente que, no ya un arqueólogo empapado de clasicismo, sino precisamente un renombrado historiador del arte no tuviese en cuenta el hecho de que con los relieves del arco de Constantino, ejecutados entre el 312 y el 315, se abrió un nuevo camino al arte figurativo que llegaría hasta más allá del año mil. Que se trataba de un camino nuevo y de la expresión de un gusto nuevo, ya lo tuvieron en cuenta, no obstante, a caballo del siglo, los estudiosos de la Escuela de Viena [20].

Sin embargo, éstos describieron el nuevo gusto, lo comprobaron; pero no se preguntaron el por qué y el cómo de aquel cambio. Se lo preguntaron los artistas y escritores de arte a partir de nuestro *Quattrocento;* creyeron encontrar las causas en las invasiones por el cristianismo. Pero sus explicaciones estaban superadas. En cuanto a las invasiones bárbaras, aún estaban por producirse cuando se manifestó la ruptura de la tradición helenística. Con las «influencias bárbaras» también hay que andar con cuidado: ¿Como explicar, entonces,

---

[20] Cfr. *EAA*, v. *Wickhoff* y *Riegl* con bibliografía relativa. Cfr. también *L'arte romana, due generazioni dopo Wickhoff*, en *AC*, pp. 234-260.

que una de las monedas más «clásicas» del siglo III, plenamente plástica en el relieve de Póstumo, emperador de Galia, de España, de Britania, residente en Tréveris, se acuñara en la casa de la moneda de Lyon? Sería extraño que las «influencias bárbaras» se sintieran más en Roma que en Lyon (aun admitiendo una intención política en la elección de Póstumo). En realidad, hay que reflexionar sobre el hecho de que la corriente «plebeya» del arte romano que servía a militares y colonos, además de a pequeños magistrados de provincia, es la que constituye el fundamento del arte romano en las provincias europeas (arte galo-romano, ibérico-romano, ilírico y panónico-romano), so bre el que se insertan las tendencias incultas, espontáneas, locales. De ese modo, en el breve período de tiempo que va del surgimiento de la corriente «plebeya» al arte oficial del imperio, entre la reforma de Diocleciano (284-305) y los primeros años del reinado de Constantino, anteriores a su monarquía, la consolidación de aquella corriente artística puede parecer como una recepción de formas bárbaras. Pero tal interpretación no tiene justificación histórica alguna que la sostenga. Así, puede parecer «bárbaro» el Júpiter en el trono del reverso de una moneda de Licinio padre para su decenal del 317, acuñada en la casa de la moneda de Nicomedia[21], en realidad bastante similar al busto de plata del Júpiter Poeninus del Museo de Aosta, mientras que el anverso es claramente una imitación de la moneda de Massencio, acuñada entre el 306 y el 312.

En cuanto el cristianismo, no constituyó, efectivamente, la causa determinante, sino uno de los elementos activos en la destrucción del racionalismo griego y en el impulso hacia lo racional; en ese sentido, actuó junto con otras creencias misteriosóficas de redención y de negación del mundo que se afirmaron en aquel tiempo como superestructuras de las nuevas bases sociales y económicas y que resultaron vencidas por el cristianismo, cuyo movimiento supo procurarse una rígida y eficaz organización y penetrar más allá de cualquier división de clase. Los demás movimientos, salvo el culto del Sol-Mitra, se quedaron en el ámbito de minorías intelectuales socialmente ineficaces. La eficacia revolucionaria del cristianismo termina, en cierto sentido, en el momento de su victoria, con la alianza con el imperio constantiniano; pero desde entonces imprime su sello al Estado. Para nuestro problema, hay que tener en cuenta que precisamente en la época de Cómodo el movimiento cristiano alcanza una intensidad y un desarrollo particulares, como demuestran las afortunadas peripecias del esclavo Calixto, agente de un banquero que por intercesión de la concubina de Cómodo, cristiana, se libró de trabajos forzados y se convirtió en administrador de los bienes de la Iglesia romana y, posteriormente, en gran papa.

---

[21] Breglia, lám. XC (J. Maurice, *Numismatique Constantinienne*, III, París, 1912, p. 48; H. Cohen, *Description historique des monnaies frappés sous l'Empire Roman*, París 1930[2], Licinius, núm. 128). Busto en la plata de *Iuppiter Poeninus*, cfr. también *EAA*, v. *Poeninus*.

Sin embargo, el motivo de investigar el cambio de orientación artística en las profundas transformaciones sociales, económicas, ideológicas y, por tanto, istitucionales y políticas, que la crisis de organización del imperio llevaba consigo, no lo reanudó coherentemente la historiografía artística y se prefirió recurrir a explicaciones de conveniencia, simplistas o fundadas en base racial, o acudiendo a la cómoda escapatoria de las «influencias». Sin pensar que la influencia de una forma artística sobre otro no se ejerce por simple contacto, sino sólo si ya existe una búsqueda de soluciones nuevas en la dirección que la forma cuya influencia se recibe ya ha realizado.

El problema histórico, pues, no reside tanto en la comprobación y descripción de aquellas influencias, como en el explicar las razones que las han hecho posibles: la explicación debe resultar del análisis del momento inmediatamente anterior a la asunción de la influencia misma. Sin embargo, pareció que la explicación de las «influencias orientales» recibió una indiscutible confirmación por el descubrimiento, a partir de la expedición arqueológica de 1921 a Doura Europos (ciudad caravanera y fortificada avanzadilla romana sobre el Eufrates, destruida en el 256), de pinturas y esculturas que antes de tal fecha, y ya en el siglo I-II, revelaban las características de frontalidad de la composición paratáctica, carente de perspectiva, de las proporciones simbólicas entre las figuras, según la jerarquía y no según la realidad, del mismo modo en que se comprueban como elementos característicos del arte antiguo-tardío, de la ruptura con la tradición helenística y luego del arte bizantino. Sin embargo, se han producido luego otros hallazgos que invitan a la prudencia ante la aceptación incondicional de aquellas tesis, al menos de la manera mecánica con que se asumió al principio. Sobre todo, comprobación de que precisamente en las ciudades de la costa siria y microasiática, en el Mediterráneo oriental, la tradición formal helenística perdura más tiempo, invita a la prudencia. Entre éstas, por ejemplo, en Antioquía, como ha demostrado la serie de mosaicos allí descubiertos[22]. Por consiguiente, el estilo particular de la moneda de Licinio padre, acuñada en Antioquía, no se resuelve simplemente con la fórmula de la «influencia oriental». Los reflejos de la tradición helenística siguen existiendo incluso en el área iránica, en Sogdiana, hasta el siglo VI-III, mientras que en Occidente ya se ha perdido a finales del siglo IV (en Galia, España, Britania). Junto a la comprobación de la larga permanencia de la forma helenística en los centros del Mediterráneo oriental, es importante el dato de que en la escultura y en la pintura no se encuentra en Roma ninguna forma particular y típicamente oriental dentro del contexto de la tradición formal, paratáctica, antes de la mitad del siglo IV; y entonces no se tratará tanto de elementos constitutivos de la forma como elementos secundarios,

[22] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947; cfr. el ensayo *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana*, en *AC*, pp. 360-444.

de temas ornamentales. Se acogen éstos al contexto de un arte ya predominantemente orientado a la producción de objetos preciosos y de algunas obras conmemorativas de carácter áulico, refinado. (En cuanto a la arquitectura, las cosas son de distinto modo, pero aquí no nos interesan.)

¿Cuáles son, por el momento, las conclusiones que pueden proponerse? Que en el abandono de la tradición helenística, en el gran giro que pone fin al arte de la antigüedad y señala el comienzo de la cultura artística bizantina y medieval, han actuado antes que nada fermentos internos de la sociedad romana, que han conducido a un profundo cambio de sus estructuras e ideologías, y, por tanto, de su expresión artística. Que en ese cambio han encontrado acomodo las maneras tradicionales de la corriente «plebeya» del arte romano, que siempre fue reacia a las finuras del naturalismo helenístico y que con esa forma se dio vida a obras evidentemente creadas bajo la influencia de concepciones orientales, especialmente por lo que concernía a la persona del emperador, convertido en objeto de veneración (sagrada majestad) y, en consecuencia, también con la adopción de iconografías orientales. Pero iconografía y estilo son elementos que se mueven en planos distintos: el estilo es creación formal, artística; la iconografía es repertorio, impuesto por el ceremonial, esquema derivado de la costumbre, expresión simbólica de la ideología; efectivamente, una misma iconografía puede realizarse con muy diversos estilos y formas. Basta pensar en las infinitas variaciones estilísticas con las que siempre se ha realizado en el arte cristiano la idéntica iconografía del Nacimiento o de la Crucifixión. Casi todas las obras de escultura y de pintura producidas entre comienzos del siglo III y fines del IV se pueden explicar, en su génesis, con el proceso aquí esbozado. No obstante, sólo algunas quedan fuera; constituyen un grupo compacto cuya formación aún está por establecer: en escultura, nuestras características son las figuras en pórfido de cuatro soberanos que se abrazan de dos en dos, insertas en el ángulo que forman la basílica de San Marcos y el Palacio Ducal de Venecia [23]. Generalmente, se cree que representan a los cuatro dirigentes de la primera tetrarquía y que proceden de un momento que ensalza el décimo aniversario de su acuerdo, celebrado en el 303; por tanto, serían Diocleciano y Maximiano, Galerio y Constancio, llamado Cloro; o más probablemente, en mi opinión, los representantes de la segunda tetrarquía del 305, Galerio, Constancio, Maximino Daia y Valerio Severo. Pero también se han propuesto identificaciones y fechas bastante diferentes. Las noticias sobre su procedencia son poco seguras [24]; hasta el

---

[23] Cfr. *EAA*, v. *Tetrarchi* (F. Zevi). Añadir a la bibliografía: R. Calza, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano*, Roma, 1972, pp. 98-103. Cfr. *AC*, lám. 31.

[24] El descubrimiento en Estambul de un pie en pórfido, que parece el ausente (y restaurado) del grupo de Venecia, confirmaría el origen constantinopolitano del botín veneciano.

momento, es muy incierto el lugar en que cobró forma ese estilo particular y su duración, probablemente breve, quizá de un decenio. En este caso, las monedas pueden dar indicaciones que la historiografía artística aún no ha aprovechado de modo suficiente. Las figuras 95 y 95-96
96 nos dan el exacto equivalente estilístico de las esculturas de Venecia en monedas de la casa de la moneda de Alejandría y de la casa de la moneda de Antioquía. (Otras monedas, no reproducidas aquí, repiten el tipo en las casas de moneda de Nicomedia y de Cizico.) Pero, en este contexto, aparece como particularmente determinante la casa de la moneda de Alejandría; a tal centro conduce también el hecho de que las imágenes de ese tipo que se conocen en escultura (Venecia, Nisc, Estambul, Vaticano), son todas en pórfido, la durísima piedra roja reservada para los monumentos imperiales, cuyas únicas canteras estaban en Egipto.

Por tanto, probablemente habremos de convencernos de que ese estilo nació y murió con la tetrarquía en el Cercano Oriente, igual que en Roma nació y murió el surgimiento del «estilo plebeyo» en el monumento oficial, tal como lo vemos en el friso de Constantino. Inmediatamente después, la nueva clase llegada al poder absoluto trata de apropiarse, como signo tradicional del poder, de la forma artística áulica, tradicional; y tenemos lo que habitualmente se llama clasicismo constantiniano. Pero, una vez más, las monedas nos muestran que ese clasicismo, al que se volvía como fuente de la imagen «inspirada» («divino consilio, hoc est tuo», dirá a Constantino el panegirista del año 313 [IX, IV]) en la imagen monetaria de Alejandro Magno, ya es un clasicismo vacío de todo contenido vital, artístico ejercicio caligráfico, aunque expresión de una precisa ideología político-religiosa. Mucho más que en la forma, la ideología cristiana influye en el contenido: ya no hay muestras de respeto hacia el valor del enemigo como podían leerse en los relieves de la Columna Trajana, o de la ecuanimidad que se manifiesta en los pensamientos de Marco Aurelio. El emperador cristiano se siente partidario de Dios, y ese Dios, lo mismo que Israel, es inexorable.

Mientras en el anverso de la moneda de Constante I el busto del soberano, tocado con el paludamento, muestra una extrema elegancia aristocrática en su forma cuidada y abstractamente lineal, el re- 98
verso representa al mismo soberano en armas, no ya como un refinado señor de una corte, sino como una especie de Dios de la guerra aureolado por una pequeña Niké que lo corona, pero a la cual no presta atención, armado de un escudo de rampante cabeza leonina (de un gusto que calificaríamos de renacentista), captado en el momento de arrastrar de los pelos a la pequeña figura de un prisionero, mientras al otro lado una mujer implora en vano contra la irrupción de aquella fuerza sobrehumana, irresistible, concertada en la gran cabeza del dios. En el exergo, las armas esparcidas forman como una «naturaleza muerta».

Un nuevo estilo cortesano, refinado, elegante, falto de vigor en su precioso juego de líneas y ya enteramente bizantino, se desarrolla

desde esas premisas en la época de Teodosio (379-395): la imagen
97 monetaria de Arcadio, acuñada en Milán, coincide estilísticamente con los relieves de la base del obelisco en el hipódromo de Constantinopla (aún *in situ*). En el reverso, ya no se consolida, como antes en Roma, la imagen, la representación histórica, narrativa, sino lo inexorable de un poder querido y protegido por Dios. La Victoria, cuyo altar de diosa pagana ya se había quitado antes (357) del aula del senado de Roma, sigue coronando simbólicamente al emperador; pero ya no es sino un apreciado accesorio, una estatuilla de oro que el propio cosmocrator sostiene en una mano, mientras se apoya en el estandarte militar y un enemigo vencido se retuerce como un gusano bajo su pie, como se retorcería el dragón bajo la lanza del Arcángel. El mundo de la antigüedad clásica, que ha durado un milenio y medio, ha terminado; sustancialmente, ya estamos en la Edad Media.

[25] G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel*, Estambul, 1935; cfr. también *EAA*, s.v. *Costantinopoli* (G. Becatti), figs. 1.153-1.154; *AC*, lám. 36a.

APENDICE

CONCLUSIONES SOBRE EL ORIGEN Y LA COMPOSICION DE LA «ILIADA AMBROSIANA»*

El códice conocido como «Ilíada Ambrosiana»[1] representa, junto con los dos códices virgilianos del Vaticano (el 3225 y el 3867)[2] y el «Dioscórides de Viena»[3], cuanto queda de la ilustración de tema profano de época prebizantina, pues las ilustraciones de Terencio, de Oppiano y otros textos[4] sólo nos ha llegado en refundiciones bizantinas y, el «Calendario del año 354», en copia renacentista de un ejemplar que no sabemos si era el original una copia carolingia[5]. Los restos de ilustraciones en papiros son tan exiguos que sólo nos testimonian su existencia. Además, el códice ambrosiano adquiere

---

* De *Dialoghi di archeologia*, VII (1973), pp. 86-96. Inserto aquí estas observaciones, en el fondo ajenas a la temática de este volumen, porque de la «Ilíada Ambrosiana» se ha discutido ampliamente en mi anterior volumen *AC*, pp. 360-444.

[1] Bajo el nombre de «Ilíada Ambrosiana» se conoce el códice 1.019 F 205 Inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milán. En realidad, consiste en fragmentos de un códice que debía contener toda la *Ilíada* y ser ilustrado con alrededor de 180-200 miniaturas, de las que actualmente sólo quedan 58 sobre 52 folios de pergamino, recortadas de las páginas del códice. Tales folios, en la vuelta de las miniaturas, contienen fragmentos del texto de la *Ilíada*; con ellos se ha podido determinar a qué tradición pertenecía el códice y proponer una reconstrucción: R. Bianchi Bandinelli, *Hellenistic Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten, 1955. En lo sucesivo citado como *IA*.

[2] *Vergilius Vaticanus*, Vat. Lat. 3.225; c. 400: J. de Wit, en *Mnemosyne*, S., III, 3 (1935-36), pp. 72-82 y las recensiones F. D[ölger], en *Byz. Zeitschrift*, XXXVI (1936), pp. 264 y ss., E. W[iegand], *ibidem*, XXXVII (1937), pp. 255 y ss.; ed. facsímil *Codices e Vaticanis salecti phototipice expressi*, I, Ciudad del Vaticano, 1930. *Vergilius Romanus*, Vat. Lat. 3.868: A. Carandini, *Per riprendere lo studio del «Codex Romanus» di Virgilio*, en «Atti» del congreso linceo «Tardo antico e alto medioevo» (en Quaderno, núm. 105), Roma, 1968, pp. 329-348; E. Rosenthal, *The Illuminations* of the *Vergilius Romanus*, Dietikon-Zürich, 1972.

[3] Viena. Nat. Bibl., Cód. Med. gr. I (flechable en el 512 d. de C.): fascímil *Codex Aniciae Julianae picturis illustratus*, Leiden, 1906. Cara la amplia bibliografía, cfr. *EAA*, v. *Dioscuride* (C. Bertelli).

[4] Cfr. *Reallexikon d. Antike u. Christentum*, II, col. 742-756; *EAA*, v. *Codice*.

[5] H. Stern, *Le Calendrier de 354. Etude sur son texte et sur ses illustrations*, Paris, 1953.

una importancia muy especial por el hecho de contener el poema más difundido en la antigüedad (hasta la antigüedad más tardía), cuyos episodios fueron objeto de «ilustración» desde la era griega arcaica a la helenística y romana en todo tipo de productos artísticos [6].

Este códice, añadamos, era un códice de lujo [7] de la *Ilíada*, y podía suponerse que en él confluyeran muchas tradiciones iconográficas: fue por tal motivo por lo que, a partir de 1906, Wilamovitz deseaba que algún antropólogo clásico emprendiera su estudio histórico-artístico. Apenas puesta la atención en él, parecía evidente que, con respecto al problema de las relaciones entre miniatura y pintura helenística y romana, ese códice podría dar indicaciones bastante más directas y concluyentes que el «Génesis de Viena» [9], en cuyas ilustraciones se habían centrado las investigaciones histórico-artísticas sobre el tema, probablemente a causa de la atracción ejercida por las páginas de Wickhoff, que lo había convertido en punto de partida para su interpretación de la historia del arte romano [10]. Esa vía fue parcialmente ensayada por Gasiorowski [11], pero su volumen, sólo accesible a la mayoría por su versión inglesa no siempre exacta, y en algunas secciones o del todo afortunada, no tuvo resonancia. Mi libro sobre la «Ilíada Ambrosiana», junto a los demás estudios relacionados con ella[12], precisamente se planteaba como tema principal el problema histórico-artístico de la relación entre pintura y miniatura antiguotardía; el estudio del códice en sí era una premisa, no su fin. Posteriormente, en el seminario celebrado en el año académico de 1958-59, cu-

---

[6] Cfr. *EAA*, v. *Omeriche illustrazioni* (K. Bulas).

[7] En *Schemi iconografici nelle miniature dell'Iliade Ambrosiana*, en *Rend. Lincei*, VI (1951), pp. 421-453, calculé (p. 446) que según el edicto de Diocleciano sobre los precios y sin valorar el material (pergamino), encuadernación, etc.), sólo la copia del texto equivalía al precio de 157 jornadas de un *operarius rusticus*; el *pictor imaginarius* era pagado en proporción de 6 a 1 con respecto al *operarius rusticus*, y calculando 60 jornadas de pintor para la ejecución de las miniaturas (cálculo defectuoso, sin duda) se añade el equivalente de otras 360 jornadas de trabajo no cualificado, en total 517 jornadas, cuyo precio por jornada representaba, sin embargo, un mínimo vital y puede representar una medida de valoración bastante confiable.

[8] U. v. Wilamowitz-Moellendorf, en *Deutsche Literatur-Zeitung*, 1906, col. 2.863 y ss. (recensión a la edición Ceriani-Ratti de 1905).

[9] Viena, Nat. Bibl. Cod. theol gr. 31. Edición facsímil: H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis*, Viena, 1931.

[10] F. Wickhoff y W. Ritter von Hartel, *Die Wiener Genesis*, Viena, 1895. Como es sabido, la introducción a esa obra volvió luego a publicarse aparte con el título de *Römische Kunst* y a traducirse a diversas lenguas (trad. it., *Arte romana*, Padua, 1947); constituyó durante mucho tiempo la interpretación más avanzada de la historia del arte romano. Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *L'arte romana due generazioni dopo Wickhoff*, en *AC*, pp. 234-258.

[11] S. J. Gasiorowski, *Malarstwo Minjaturowa grecko-rymskie*, Cracovia, 1928.

[12] R. Bianchi Bandinelli, *Rend. Lincei*, 1951, cit en la nota 7; *Recensione e ricostruzione del codice dell'Iliade Ambrosiana*, en *Rend. Lincei*, VIII (1953), pp. 466-484; *Vergilius Vaticanus 3.225 e Iliade Ambrosiana*, en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, (1954), pp. 225 y ss. (= *AC*, pp. 328-342); *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana*, en *Riv. Ist. Arch.* (1953), pp. 77 y ss. (= *AC*, pp. 360-444). Cfr., también nota siguiente.

yas contribuciones se publicaron en el primer cuaderno de los *Studi miscellanei*[13], resultó que las investigaciones sobre la miniatura prebizantina realizadas entre 1951, fecha de mi primera nota sobre el códice ambrosiano, 1953, fecha de la publicación del facsímil[14], y 1957, habían conducido al acuerdo sobre algunos puntos fundamentales en consideración; pero que el aspecto más controvertido y más incierto seguía siendo la localización, el lugar de ejecución del lujoso manuscrito cuyos fragmentos conservamos.

La indecisión sobre la fecha, que antes oscilaba entre los siglos III al V, quedó reducida a mediados del V y comienzos del VI.

Sobre el autor de las miniaturas, la mayoría concordaba conmigo en cuanto al autor único, compilador y «fundidor» de distintas tradiciones iconográficas que yo había tratado de definir. Weitzmann[15] proponía que quizá debieran reconocerse dos miniaturistas, atribuyendo exclusivamente a uno de ellos la miniatura XXXVII. Gerstinger[16], tal vez bajo la sugestión de los ocho estilos señalados por él y Buberl en el «Génesis de Viena», proponía cuatro ejecutores distintos, uno por cada uno de los grupos iconográficos-estilísticos (pero que en realidad eran cinco), que había distinguido yo y en los que identificaba modelos de distinta época, repetidos, no obstante, por un solo miniaturista[17]. Todavía soy de esa opinión.

Sobre la localización, todos estaban de acuerdo en excluir a Italia (propuesta por Ceriani y, con alguna variante, por Gasiorowski). Contra la localización en Constantinopla, propuesta por mí, seguía estando la de Gerstinger y Weitzmann, quienes sin excluir del todo a Constantinopla, se inclinaban por Alejandría, incluso reconociendo que la tesis era indemostrable. La demostración, por el contrario, la ha dado actualmente G. Cavallo (v. nota 20). Se ha abandonado una opinión[18] que excluía a Constantinopla y Alejandría, y en cambio se han encontrado puntos de contacto con el «Pentateuco Ashburnham», localizado en el norte de Africa.

La atribución del códice a un *scriptorium* de Constantinopla, la propuse por exclusión, partiendo de una hipótesis que se basaba en dos consideraciones enlazadas: una era que el costosísimo códice hubo de componerse en un gran centro y en contacto con una biblioteca

---

[13] *Studi miscellanei* (1961). El resumen de los problemas relativos a la «Iliade Ambrosiana», pp. 1-10; contribuciones de M. Bonicatti, F. Coarelli, L. Guerrini, G. Manganaro, G. d'Henry, F. Bertocchi. Para la actual discusión, nótese que Coarelli encuentra semejanzas entre los pintados de Begram (siglos II y III) y las miniaturas de la *IA*, y atribuye los cristales a un taller de Alejandría.

[14] *Fontes Ambrosiani XXVIII*, Berna-Olten 1953, con presentación de A. Calderini y reproducción de la no feliz introducción de A. M. Ceriani a la ed. Ceriani-Ratti, *Homeri Iliadis fragmenta Ambrosiana*, Mediolani, 1905.

[15] K. Weitzmann, recensión a *IA*, en *Gnomon* XXIX (1957), pp. 606-616.

[16] H. Gerstinger, recensión a *IA*, Byz. Zeitschrift, L. (1957), pp. 482-487, en eso de acuerdo con las viejas opiniones de De Mély en *Mon. Piot*, VII, (1900), pp. 65-78.

[17] P. Buberl, *Das Problem der Wiener Genesis*, en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, X (1936), Sonderheft, núm. 92.

[18] C. Bertelli, en *La parola del passato*, LVII (1957), pp. 459-474.

que contuviese numerosos códices ilustrados de la *Ilíada,* probablemente parciales, sólo con algunos cantos, porque las miniaturas se derivaban de modelos de época distinta, remontables, por la forma estilística, a los siglos I-II, al II-IV y al V-VI d. de C. La segunda era que la fecha del siglo V-VI debía excluir por sí misma a Alejandría, por considerarse ya en fase de decadencia, aunque atribuí el grupo más complejo de miniaturas a modelos del siglo III localizables en Alejandría. Pero, eliminado un centro occidental por consideraciones estilísticas y paleográficas, descartada Alejandría por el motivo antes indicado, sólo quedaba entre Antioquía o Constantinopla. Hacia Antioquía no había indicación alguna de estilo; por tanto, quedaba Constantinopla, donde, además, se encontraba el códice, todavía íntegro, en el siglo IX, como demuestran las glosas y acotaciones añadidas por una mano que se encuentran en otros códices llegados a Occidente en la primera mitad del siglo XV a través del cardenal Bessarione, obispo de Nicea [19].

Actualmente, el problema de la localización lo resuelve Guglielmo Cavallo [20] a favor de Alejandría. Este confirma la fecha del siglo V-VI, con cierta inclinación hacia mediados del V, y propone ejemplos de escritura que precisamente en Egipto, a pesar del empleo constante del pergamino, caracterizan un particular centro de producción de
101 códices de autores clásicos (con exclusión, parece, de textos cristianos). En aquel centro agradaba la búsqueda de formas de escritura
102 arcaica, que siempre parecieron peculiares al códice ambrosiano y constituyeron el mayor obstáculo para su exacta localización paleográfica. Las conclusiones de Cavallo me parecen absolutamente convincentes y, por motivos ya aludidos sobre la suntuosidad y variedad del códice, una vez determinado el *scriptorium* en Egipto, éste no podía estar sino en Alejandría.

Queda por ver qué consecuencias culturales, en general, e histórico-artísticas, en particular, pueden deducirse de esa acertada localización de la «Ilíada Ambrosiana» en Alejandría, teniendo en cuenta, además, otra observación de Cavallo sobre la inexistencia del lujoso códice en el siglo III. De acuerdo con esa observación, las miniaturas a las que por su carácter pictórico atribuí una inspiración en modelos del siglo III (y alejandrinos), no pueden derivarse de miniaturas precedentes, sino sólo de pinturas.

A la luz de los nuevos conocimientos, es conveniente examinar de nuevo el planteamiento dado al problema de la producción de miniaturas del códice. Se distinguieron cinco grupos de miniaturas [21]:
103 Grupo A, o «estilo del rótulo»; esquemas compositivos diseñados

---

[19] J. De Witt, *Bilderbeischriftenu. Herkunft der Ilias Ambrosiana*, en *Byz. Zeitschrift*, XXXII (1932), pp. 267 y ss.

[20] G. Cavallo, *Osservazioni di un paleografo per la data e l'origine dell'Iliade Ambrosiana*, en *Dialoghi di archeologia*, VII (1973), pp. 70-85.

[21] Para no citar del texto inglés de *IA*, cito entre comillas del texto de *Rend. Lincei*, 1951, pp. 427-438.

para figuras aisladas colocadas en un solo plano espacial y carentes de indicaciones ambientales.

Grupo B, o «estilo del cuadro y del friso pintado en época helenística», con iconografías de inspiración pictórica a veces remota (con un subgrupo BB, de composición semejante, pero aparentemente de redacción más tardía, siglo II-III). Weitzmann sostenía que las composiciones habían de entenderse exclusivamente como derivaciones de ilustraciones en rótulos y no, ni siquiera medianamente, de pinturas; no llego a estar de acuerdo con esto.

Grupo C, o «estilo de la pintura de tradición helenística en reelaboración desde el siglo III en un centro del Mediterráneo oriental (centro que yo suponía ser, con mayor probabilidad, Alejandría). También en este caso, en un subgrupo CC se distinguían miniaturas 104
en las que «la derivación original de pinturas debió experimentar mayor desgaste, pasando de una serie de copias a ilustraciones».

Grupo D, o «estilo de los mosaicos de la nave de Santa María Mayor en Roma», que se remontan a composiciones de fines del siglo IV o a comienzos del V. A ese grupo pertenece la miniatura 37, por la que Weitzmann proponía reconocer un realizador distinto del resto. Según mi clasificación, las miniaturas LV, LVI y, con alguna reserva, la XLIV, también pertenecían al mismo grupo y deben entenderse como ejecutadas por la misma y única mano de todas las demás.

Grupo EC, o «estilo cursivo de la artesanía prebizantina»; hay que entenderlo como manifestación directa del ambiente y de la época en que se compuso el códice, «con afinidades estilísticas e iconográficas claramente localizables en tapices egipcios del siglo V-VI, en los mosaicos más antiguos de S. Apollinare Nuevo, en Rávena, y en los dípticos de Aerobindo, cónsul hacia el año 506». Seguidamente, di mayor relieve a las referencias a las cerámicas de Uadi Sargah (Egipto) y a los cuatro dipticos constantinopolitanos de Aerobindo. Se llamó EC al grupo porque, a mi juicio, parecía como una traducción en estilo más tardío de composiciones elaboradas según las modalidades pictóricas del grupo C. Uno y otro grupo se caracterizaban por una preferencia hacia la composición en dos conjuntos distintos, 105
separados por un espacio vacío, de las filas de combatientes, como en las pinturas de la Catacumba de Vía Latina en Roma, que aún eran desconocidas en la época de mis investigaciones sobre la «Ilíada Ambrosiana»[22]. Era evidente que la fecha y la identificación del miniaturista debía partir del último grupo, que adoptaba un estilo bastante más reciente. Un minucioso análisis formal, acompañado de ampliaciones fotográficas de detalles, llevó a la conclusión de la mano única para todas las miniaturas conservadas. Y como éstas pertenecían tanto a los primeros como a los últimos cantos del po-

---

[22] A. Ferrua, S. J., *Le pitture della nuova Catacomba di via Latina*, Ciudad del Vaticano, 1960; A. Grabar, *Le premier art chrétien*, París, 1966, *passim*. Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *AC*, p. 449; M. Cagiano de Azevedo. *Appunti e ipotesi sull'ipogeo* «Ferrua», en *Riv. Archeol. Cristiana*, XLV (1969), pp. 31-48.

ema, se llegaba a la conclusión de la mano única para todas las ilustraciones del códice, incluso para las perdidas. Creo, que, incluso actualmente, debe mantenerse esa opinión.

Las propuestas en sentido contrario no han tenido suficientemente en cuenta las observaciones formales y estilísticas, y se han dejado influenciar por el hecho de que los grupos de miniaturas difieren sensiblemente entre sí. Pero tal diversidad se refiere a los modelos y no a la ejecución. El hecho de que las miniaturas pertenecientes a uno u otro grupo no se hallan en secuencias completas, sino que están esparcidas en los diversos libros del poema, creo que también fortalece la opinión de la mano única[23]. El códice estaba compuesto a cuadernos[24], y no es imaginable que en el mismo cuaderno trabajaran distintos miniaturistas.

La solución dada actualmente con las observaciones de Cavallo al problema de la localización, situándola en Alejandría, armoniza bastante bien, en lo fundamental, con mis conclusiones estilísticas, y por ello estoy muy contento de aceptarla, liberándome de la hipótesis constantinopolitana que, como he dicho, era una solución de conveniencia. Efectivamente, el grupo A de las miniaturas se constituía a base de ejemplos de ilustraciones sobre rótulos, todos de procedencia egipcia. El grupo B resulta vinculado a la forma pictórica helenística y ésta se mantiene durante mucho tiempo en la zona alejandrina, como también muestran los mosaicos africanos de los siglos III y IV que al oeste de Libia, después del siglo II, desarrollan un estilo propio, distinto, mientras que hacia el este de Libia y hasta Antioquía los mosaicos casi siempre prosiguen en una tradicional forma helenística, aunque a veces en composición artesanal[25].

Yo ya había atribuido el grupo C, así como, sustancialmente, el grupo EC, a modelos alejandrinos. Queda el grupo D, cronológicamente fijado al estilo de los siglos IV-V sin localización específica. Ese grupo podía parecer más cercano a las ilustraciones del «Virgilio Vaticano», con la importante diferencia (que no es sólo de carácter técnico) de que en la «Ilíada Ambrosiana» jamás aparecen las ilustraciones en oro, constantes, en cambio, en las vestiduras, en los troncos de árbol, en los techos, en los escudos, en las miniaturas del «Virgilio Vaticano»[26]. En el citado artículo del *Jaarboek* holandés, señalé la sustancial diferencia de ejecución entre las miniaturas del códice de la «Ilíada» y del «Virgilio»: en éste (donde el color se ha desprendido) no se percibe ningún dibujo preparatorio, sino, en algún punto, «una

[23] Cfr. lámina en *Rend. Lincei*, 1951, cit. en la nota 7, pp. 448-449 y en *IA*, pp. 131-132.

[24] Cfr. *Rend. Lincei*, 1953, cit., en nota 12, pp. 478-481: el códice debió componerse de 320 folios para el texto y, calculando miniaturas intercaladas a media página para cada canto, se tiene un total de 372 folios; el formato era de 360-370 × 300 mm.

[25] Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Continuità ellenistica...*, cit. en nota 12; y *Roma. La fine dell'arte antica*, Milán, 1970, pp. 215 y ss.

[26] Cfr. *AC*, pp. 333-340.

línea de contorno ligeramente incisa en el pergamino como por la presión de un estilo». La falta de vacilación y de correcciones en esa línea indica que el miniaturista calcó un dibujo elaborado de antemano. El hecho de que no se observen mezclas entre composiciones de distinto tema (como ocurre en la «Ilíada»), demuestra que se seguía un repertorio iconográfico ya fijado. En cambio, bajo el color de las miniaturas de la «Ilíada Ambrosiana», se descubre un dibujo preparatorio con muchas enmiendas; pero tales enmiendas atañen exclusivamente al tamaño de las figuras y a su situación en la composición, y no a su estructura. Por lo cual se comprende que el miniaturista no calcaba un modelo, ni tampoco inventaba la construcción de sus figuras; sino que, «partiendo de composiciones ya existentes, buscaba la composición de éstas dentro de un tamaño predeterminado por la medida de las páginas del códice». Si debemos descartar ahora que los modelos de tales ilustraciones pudieran buscarse en miniaturas de un lujoso códice alejandrino del siglo III (como se había supuesto), tendremos que considerar que el miniaturista de la «Ilíada Ambrosiana» tomase como modelo para ese grupo (C, CC) una serie de pinturas o un códice del siglo IV que reprodujera pinturas. La existencia del tipo CC hace que nos inclinemos más por la recepción de otras miniaturas en las que la forma pictórica ya había sufrido modificaciones.

Entre los siglos IV y VI se realizaron composiciones de tema homérico, especialmente aquileidas, y luego imaginadas literalmente como una serie de pinturas hasta las canciones del «Digenès Akritas» (siglos IX-XIII)[27]. Como se ha dicho otras veces, los temas homéricos debieron parecer menos sospechosos a la legislación persecutoria de los emperadores cristianos que las explícitas representaciones mitológicas.

Confirmada la unicidad de ejecución, queda encontrar un motivo que explique la disolución de los diversos tipos (grupos) de miniaturas en el códice (sin dejar de tener presente que se han perdido mucho más de la mitad del texto y dos tercios de las ilustraciones). Puede advertirse cierto agrupamiento: los libros I y II tienen 14 miniaturas (con 18 escenas), todas pertenecientes al grupo B-BB; nótese que la serie de miniaturas del libro I debe considerarse como enteramente conservada. Pero, luego, este grupo reaparece en los libros IX y X junto a dos composiciones de tipo A, y luego en el XXI, XXII y XXIV. El grupo C-CC ocupa los libros V, VII, VIII, XI, XII y XIII.

[27] Recuérdense, especialmente, las descripciones de una pintura relativa a los certámenes en honor de Patroclo muerto (cfr. *IA*, min. lv, lvi) en un edificio de Antioquía entre los escritos de Libanio y de pinturas homéricas en la ciudad de Gaza (fines del siglo V y comienzos del VI) descritos por Procopio: G. Manganaro, *Figurazioni iliache nell'ambiente siriaco del IV-VI sec. d. de C.*, en *Studi miscellanei*, I (1961), pp. 55-62. Además, la gran Aquileida del tesoro de Augusto: M. A. Manacorda, *La Paideia di Achille*, Roma, 1971; el cubo Doria, de ambiente egipcio, de ya entrado el siglo V, con la historia de Briseide: A. Carandini: *La secchia Doria: una «storia di Achille» tardoantica*, en *Studi miscellanei*, IX (1965); y también el plato de plata de Copciki con Venus y Anquises, de mediados del siglo VI: L. Matzulevich, *Byzantinische Antike*, Berlín, 1929, p. 27, fig. 5. Para el poema popular *Digenès Akritas*, Nueva York, 1942.

En esa serie se intercala alguna composición de tipo A (1 en el libro V, 3 en el libro VI, con 4 escenas), mientras que dos libros, IX y X, pertenecen, por lo poco que se conserva, a los tipos A y B, y en el libro XI aparece la aislada miniatura de tipo D (XXXVIII) compuesta de tres escenas (fusión de tres temas) originariamente separadas en tres composiciones. El tipo EC ocupa los libros XIV, XV, XVI, XVII (7 miniaturas en total), pero una aparecía en el libro XII junto a otras tres, de tipo C-CC, al que también pertenece la única miniatura conservada del libro XIII.

Creo que la explicación más natural de ese procedimiento sigue siendo la de que el miniaturista seguía el modelo de ediciones parciales del poema, ilustradas, y que, donde no encontraba precedentes, los suplía con composiciones propias, de tipo EC. Por tanto, parecería que no dispusiera de una edición ilustrada de toda la *Ilíada* y que ese códice, que contenía todo el poema y era de gran valor, fuese una creación *ex novo* surgida en el ambiente muy particular de un grupo de tradición clásica y pagana vinculado a la universidad de Alejandría, y no una obra de recopilación que combinara otros varios códices ilustrados con miniaturas. La propia diversidad de las fuentes tomadas como modelo hacen improbable la existencia de otra *Ilíada* enteramente ilustrada, mientras queda la posibilidad de ilustraciones para cantos aislados.

Si en el grupo de miniaturas A podía remitirse a modelos más antiguos de dibujo puramente lineal tal como se dan en los rótulos, ese hecho parece en armonía con la pretendida asimilación, en la escritura del texto, de formas gráficas del siglo II, como ha dicho Cavallo (p. ej., «Homero de Hawâra»)[28]. Los grupos B y C tienen más afinidad con pinturas que con otras miniaturas contemporâneas, y el grupo D, de estilo antiguo-tardío, pudo tener como modelo pinturas, mosaicos o incluso miniaturas. El número de miniaturas atribuibles a ese grupo es demasiado exiguo para poder fundar un razonamiento en esa alternativa. Queda el grupo EC, al que también me inclino a explicar como una obra autónoma del miniaturista, creación suya, no ya imitando el estilo del pasado, sino siguiendo el gusto y la forma de su propio tiempo.

Es preciso concluir que, para esa serie de temas, el miniaturista no encontraba modelos y, por tanto, inventaba y componía a su manera. Y esto, a la luz de las consideraciones que acabamos de hacer, parece una prueba de que no tenía a la vista otros códices ilustrados de toda *Ilíada*; tanto más (como Weitzmann ha demostrado claramente)[29] en cuanto que el número de las ilustraciones se reducía en el paso

---

[28] La falta del v. 6 del libro VIII asigna al códice ambrosiano a un grupo al que también pertenece el papiro homérico de Hawâra. Para la enorme prevalencia de Homero respecto a cualquier otro autor antiguo en los papiros y en los pergaminos procedentes de Egipto: L. Giabbani, *Testi Letterari greci di provenienza egiziana*, Florencia, 1947. Los textos de Homero eran 532 en la fecha de publicación de esta obra.

[29] K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex*, Princeton, 1945.

del rótulo al códice, porque en el rótulo todo momento aislado de un episodio constituía una ilustración por sí mismo.

Por consiguiente, podría afianzarse la hipótesis de que el códice representó una empresa aislada dentro de su plenitud, por la cual, como se inspiraba en modelos antiguos con respecto a las formas de la escritura, se fueron buscando modelos ilustrativos, pero también pictóricos, de épocas anteriores. Por esa peculiaridad, sin embargo, el códice ambrosiano cobra mayor interés y mayor valor de documento para la historia de la pintura de la era imperial, además de para un determinado y singular momento cultural. Adquiere importancia el valor de la «Ilíada Ambrosiana» como documento para la historia de la pintura, que intenté subrayar en contra de la tendencia a ver exclusivamente en él un documento para la historia de la ilustración [30]. Se confirma el proceso del modelo pictórico a la ilustración en la antigüedad tardía, mientras que en la época bizantina se dará el proceso inverso, de la ilustración a la pintura o al mosaico. La rutina de ese orden de derivaciones es lo que con frecuencia hace que los especialistas en miniaturas sean menos sensibles a los problemas histórico-artísticos generales.

[30] Cfr. *Rend. Lincei*, 1951, cit. en la nota 7, p. 443.

FIGURATIVO Y NO FIGURATIVO*

Con respecto a la altura europea, las artes plásticas de la antigua Grecia han presentado durante siglos la imagen de la más alta perfección formal y el modelo de una interpretación ejemplar de lo real a la medida del hombre: por tanto, es una interpretación humanística por excelencia.

Sin embargo, la cultura de nuestros días ha dado vida a una concepción del arte que rechaza todo elemento figurativo, toda relación con la realidad aparente, y que elimina de su horizonte propio la figura humana y también toda forma sólida y determinada.

Nos hallamos ante la tarea de discutir, desde diversos puntos de vista, sobre la «herencia viva de la antigüedad sobre la vida contemporánea». De tal balance se sacarían consecuencias, porque no deseamos, supongo, ponernos en la posición de *laudatores temporis acti*, custodios de la tradición a cualquier precio. Nuestro deber de hombres de hoy es, por el contrario, no mirar siempre al pasado, sino a la realidad. La cultura es, esencialmente, capacidad de comprender el presente, fijándose en el conocimiento del pasado.

La casualidad ha querido (situación quizá incómoda, pero indudablemente apasionante) que nos tocara vivir en el momento inicial de una de las más radicales transformaciones conocidas por la sociedad humana; comienza la era de la «revolución científica», que

* Informe al VI Congreso de la Fondation Européenne de la Culture (Amsterdam), desarrollado en Atenas del 11 al 16 de mayo de 1964 sobre el tema «L'Heritage vivant de L'Antiquité grecque». La intervención (aquí traducida del francés por Fausta Villari) se acompañaba de diapositivas (de tales ilustraciones sólo damos una limitada selección). El texto se publicó en francés y en inglés, pero sin ilustraciones, en el volumen *The Living Heritage of Greek Antiquity*, The Hague, 1967, pp. 114-131. Me complace recordar que a esa ocasión debo el encuentro y luego la viva amistad con André Jean Festugière, O. P., del cual ya no sé si admirar su enorme doctrina o el candor de su ánimo.

potenciará de manera excepcional el dominio del hombre sobre el mundo y cuyas consecuencias técnicas, económicas, sociales y culturales apenas podemos prever. La «revolución industrial» del siglo XIX, precedida por la revolución burguesa de 1789, produjo la cultura liberal. La «revolución científica» de nuestra época (que también es la época de la revolución socialista de 1917, con sus consecuencias de excepcional importancia), seguramente producirá un nuevo tipo de cultura. Creo que, en tales circunstancias, nuestro deber de hombres partícipes de la cultura europea es impedir que en esa enorme y profunda transformación, se pierdan los más valiosos logros de las técnicas de nuestra cultura. Sobre todo, la voluntad y la capacidad de llevar a cabo un análisis crítico del pasado y del presente. Al decir análisis crítico, quiero decir histórico, en cuanto que considero la capacidad de comprensión histórica y la elaboración de un método de investigación histórica como el producto más valioso de la cultura tradicional. No es un producto que pueda entenderse como adquirido de una vez para siempre, sino que constantemente hay que reconquistarlo y defenderlo contra la ignorancia, las tentaciones del dogmatismo y del irracionalismo que, bajo todas sus distintas, manifestaciones, merodea en torno a nosotros espiando el momento en que la razón dormita, el «sueño de la razón que produce monstruos»[1].

Por cuanto a mí respecta, he dedicado mi vida a tratar de comprender el arte de la antigüedad; dentro de éste, el arte griego constituye el momento que llega a las más altas cotas de creación poética y que, en mayor medida que otras manifestaciones artísticas, tiene la fuerza de plantear seguidamente nuevas soluciones a los problemas de la forma plástica. Al mismo tiempo, sin embargo, intento comprender los aspectos del arte contemporáneo, sus motivaciones, y no soy en absoluto insensible a la atracción de los ritmos que el arte abstracto ha introducido en la vida cotidiana. Creo que me resultaría más fácil vivir en un ambiente en el que hubiera un cuadro abstracto antes que una escultura del Partenón; pero, por otra parte, si cada vez vuelvo con gozo renovado a ver las pinturas de Mauritshuis en L'Aia, de la Bienal de Venecia salgo profundamente desalentado y aburrido cuando se exhiben ante mis ojos cientos de cuadros informales.

Tratemos de despejar esas contradicciones y de comprender mejor tanto la esencia de lo figurativo como de lo no figurativo.

Pido disculpas si en esta tarea me veo obligado a repetir cosas ya dichas y publicadas por mí[2], incluso si en algunos aspectos las conclusiones actuales se diferencian en parte de las que presenté hace diez años. Me complace ser un arqueólogo y no un fósil.

Entre los artistas y teóricos del arte contemporáneo, al comienzo del movimiento de las vanguardias artísticas pueden comprobarse

---

[1] [La frase, como se sabe, es de Goya.]
[2] *Organicità e astrazione*, Milán, 1956.

ciertas actitudes de desprecio con respecto al arte griego. Tales actitudes ya no son actuales entre los representantes del arte no figurativo. Desde entonces nos convencimos de que aquel desprecio no tenía como objetivo al arte griego clásico, sino más bien a la imagen académica del arte de la antigüedad, falseada por el neoclasicismo, que nos habían transmitido. Hoy, gracias a la investigación crítica que nos ha enseñado a leer el lenguaje de las formas y a considerar a toda obra de arte en su contexto histórico, podemos comprender mejor los auténticos valores del arte griego, primera gran civilización artística de la antigüedad que se atreviera a encaminarse en el peligroso sendero del naturalismo, llevando ese principio a sus extremas consecuencias; es la primera gran cultura del realismo artístico.

Pero, una vez más, en nombre de la capacidad adquirida por nuestra cultura en el campo de la comprensión histórica del arte, también debemos determinar los principios ideológicos y las condiciones materiales que preparan el terreno del que surgen las formas artísticas. Cosa que trataremos de hacer a lo largo de esta conferencia.

El arte griego comienza con el período que solemos llamar geométrico, desarrollado en los siglos IX-VIII a. C. El principio de la ornamentación griega de tipo geométrico es el mismo que puede encontrarse en cualquier parte, tanto en la civilización oriental protoirania como en las civilizaciones protohistóricas de las regiones danubianas y tesálicas a las que se vinculan las primeras poblaciones de Grecia. Pero ese principio dará vida a un estilo que alcanzaría una alta expresión formal, primera afirmación del arte griego, sobre todo en Atica.

Dicho arte se basa en dos principios fundamentales del orden organizado: *taxis y kosmos* (figs. 108-109). *Taxis* quiere decir coordina- 108-109
ción y subordinación lógica: la decoración se subordina al objeto decorado y al mismo tiempo señala y realza su forma articulada. Así, el pie del vaso es claramente distinto del cuerpo: éste, caracterizado por la curvatura de los lados, soporta, en cuanto parte esencial, la decoración principal; el cuello del vaso está claramente subrayado y decorado con temas, verticales o de otro tipo, que resaltan su forma cilíndrica conduciendo a girar la mirada en torno al objeto.

El pintor prehelénico que, en la isla de Creta, decoraba en la se-
gunda mitad del siglo XV en un vaso con un pulpo, se encontraba 110
frente a un problema totalmente distinto. La vasija en forma de globo no tenía una estructura articulada, el artesano tenía la posibilidad de tomarlo en la mano y de decorarlo empezando por cualquier punto, dando libre curso a su pincel, que podía trazar las formas con plena y libre expansión de la fantasía y de la improvisación.

Por el contrario, el pintor griego que realizaba una decoración de tipo geométrico debía establecer previamente, con gran exactitud, el ritmo de los temas a ejecutar. No podía permitirse el menor alejamiento. La creación siempre quedaba rigurosamente controlada y regulada por la reflexión. Ese conjunto, bien ordenado y rígidamente

dispuesto, generaba el orden en el caos de las formas y, como resultado, obtenía lo contrario del *chaos*: el *kosmos*, el universo ordenado por una inteligencia racional. Además, y esto es algo fundamental, *kosmos* también significa belleza en griego (como saben perfectamente las señoras que utilizan cosméticos). *Para el artista griego, la belleza consiste, pues, en una forma nacida de la intuición y de la inspiración del artista, pero regulada por la razón.*

Si tratamos de comprender por qué razón se abandonó posteriormente ese geometrismo abstracto, desarrollado en Grecia durante más de dos siglos, veremos que, en un momento determinado, apare-
111-112 ce en la decoración un interés de carácter narrativo: se quieren captar aspectos de la vida, manifestar los hechos que refieren las leyendas históricas o los mitos en los que se refleja la lucha del hombre contra las fuerzas de la naturaleza y contra la propia conciencia. En ese momento, se produce un acontecimiento único en el arte de la antigüedad: el alfarero griego abandona la decoración puramente ornamental, que se empleaba en cerámica desde hacía milenios, para presentar en la decoración de las vasijas la narración de los hechos mitológicos, épicos y, en una segunda etapa, simplemente humanos. Al mismo tiempo, el comercio, al que los griegos se ven obligados por la pobreza de un territorio ya demasiado reducido respecto al aumento de la población, introduce en la decoración temas sacados del repertorio del Cercano Oriente.

No debe olvidarse que el rápido desarrollo del poderío de las *pòleis* griegas coincide con la caída del imperio hitita en la meseta de Anatolia y con la crisis de Egipto durante el Nuevo Reino.

El geometrismo no figurativo del arte griego se abandona en el
113 momento en que se trata de captar con mayor profundidad los aspectos de una realidad contemplada positivamente como afirmación y victoria de la vitalidad humana en la lucha por la existencia.

Por tanto, es a lo largo del período de la etapa geométrica cuando se sientan las bases de lo que podemos considerar como característica esencial del arte griego, porque, a pesar de los cambios estilísticos, permanecerá constante a través de todo el arte clásico: el equilibrio entre razón e inspiración.

Los escritos teóricos con los que la mayoría de los artistas griegos, escultores, pintores, arquitectos, acompañaron su propia producción, nos ofrecen pruebas de ello, aunque tales textos se hayan perdido casi en su totalidad. En la combinación de estos dos elementos, inspiración y razón, es donde se basa la dimensión del magisterio del arte griego.

De ello se deduce lo que denomino *organicidad* de la forma, siempre presente en las obras de arte griegas. Una forma que siempre mantiene una coherencia extrema y una conexión vital entre sus partes. Del mismo modo que un árbol mantiene una conexión entre el tronco y las ramitas más pequeñas, hasta la última hojita. Es ésta una cualidad estrictamente ligada al naturalismo y fundamental realismo del arte griego.

Como consecuencia del magisterio adquirido durante el período geométrico, el realismo figurativo del arte griego siempre supone una síntesis y *contiene en sí mismo* la forma abstracta regulada por *taxis* y *kosmos*. En ningún caso se trata de un realismo aparente, absolutamente exterior y casual, anecdótico, como el de un Meissonier, por poner un ejemplo, o el de un Van Ostade, si se prefiere. Sino que es un realismo estrictamente ligado a la situación del hombre en la tierra. *Taxis* y *kosmos* son factores constantemente operantes, tanto en las esculturas de Olimpia como en las metopas del Partenón.

Hemos dicho que la *organicidad* de la forma es la consecuencia directa de los principios esenciales del arte griego. Tratemos ahora de ver en qué modo puede pasarse de la organicidad a su contrario, la inorganicidad; de lo figurativo a lo no figurativo.

Si examinamos un relieve del bajo imperio romano, como base de los Decennalia de Diocleciano, del 305, veremos que hay una evolu- 114
ción en la organicidad de la forma.

Pero el arte de nuestro tiempo nos da un ejemplo mucho más convincente.

Al tratar de definir lo que llamamos *organicidad,* hemos recurrido al ejemplo del árbol y de la unidad de su esencia vegetal. La ima-
gen de un árbol (las seis imágenes del mismo árbol pintadas por Piet 115-120
Mondrian entre 1910 y 1911) será precisamente lo que nos ayude a ilustrar el paso de la organicidad a la disolución de la forma natural, llevando a sus consecuencias más extremas el fenómeno observado en el relieve del bajo imperio, para llegar finalmente a lo no figurativo.

Estas imágenes nos muestran la de la forma orgánica y la creación de un conjunto abstracto, surgido de un mismo punto de partida. Si han observado con atención ese punto inicial está muy próximo a la pintura de Van Gogh. Diez años después de esta serie, Mondrian llegaría a las formas absolutas que todo el mundo conoce como típicamente suyas. Mondrian nos explica cuál es su búsqueda: «La realidad —escribe— sólo nos parece trágica a causa del desequilibrio y de la confusión de sus apariencias; lo que nos hace sufrir es nuestra visión subjetiva y determinada. Nuestra visión y nuestra experiencia subjetiva nos impiden ser felices. Pero se nos puede salvar de esa trágica opresión a través de una visión clara de la realidad concreta que existe, pero que está oculta.»

Principalmente, el punto de partida es, pues, una interpretación trágica de la vida, una sensación de opresión de nuestra existencia humana. El punto de llegada es una realidad concreta, reconocible, en una palabra, en la realidad ideal de Platón, pero con cierta tendencia a las construcciones metalógicas de Plotino. Lo que Mondrian rechaza es la directa experiencia del mundo que nos rodea. Ese deseo de sustituir la realidad, tal como se presenta a nuestra experiencia, por una realidad *oculta,* puede compararse, con mayor razón, a la frase del apóstol Pablo: «Lo Visible no es sino velo puesto delante de lo Invisible», que será fundamental para la interpretación del mundo, propia de las corrientes místicas del pensamiento medieval.

El movimiento artístico surgido de la pintura de Mondrian (y, con experiencias distintas, pero en nombre de los mismos principios, también de la pintura de otros contemporáneos suyos) es *sustancialmente una rebelión contra la experiencia sensible de la realidad contemplada con ojos humanos.* Y, a la vez, es una rebelión contra el poder de la razón.

No debe sorprendernos el descubrir que Mondrian y, mucho más, Kandinsky, tenían fe en la teosofía y en las experiencias mediumínicas. Kandinsky declara su voluntad de explorar en sus pinturas lo que supera la conciencia humana. Klee escruta el subconsciente. «La destrucción de la Razón» es precisamente el *Leitmotiv* de la cultura de los últimos ochenta años.

En consecuencia, creo que es preciso considerar a lo no figurativo como *una forma fundamental del arte* que puede afirmarse en cualquier momento si se produce determinada interpretación de lo real. Aparte de lo no figurativo de los orígenes del arte griego y lo no figurativo del arte contemporáneo, pienso que también es interesante examinar lo no figurativo de un arte que llamamos *bárbaro,* como lo denominaban los griegos.

En ese sentido, podremos repetir una experiencia conocida de los especialistas del arte céltico, y que también tiene valor para nosotros porque se vincula directamente con el arte de la Grecia clásica en el paso de la forma figurativa a la forma absoluta, de la organicidad a la abstracción.

El punto de partida es una moneda de oro acuñada entre 359 y el
121 336 a. de C., bajo Filipo de Macedonia, padre de Alejandro Magno. Dicha moneda lleva en el anverso una cabeza de Apolo coronada de laurel, a la derecha; en el reverso, una biga. La moneda original tiene un diámetro de unos tres centímetros, pero incluso con gran ampliación fotográfica, la forma se mantiene compacta, orgánica y sensible a las cualidades de la materia en el modelado del rostro, lo mismo que en la rigidez casi metálica de las hojas de laurel.

La moneda tuvo varias acuñaciones. Indudablemente, se utilizaba en las factorías comerciales griegas de Marsella, y seguía llenando las arcas del tesoro macedonio cuando los romanos se apoderaron de él; parece que éstos no lo emplearon como valor de cambio en el comercio internacional.

En cualquier caso, las poblaciones celtas de la Galia entablaron contacto con las monedas de oro macedonias y las imitaron. Las primeras imitaciones fueron bastante fieles al original, si bien con rasgos algo provinciales. Pero muy pronto se introdujeron variantes: la cabeza pierde su carácter de representación de divinidades; en el reverso, la biga, de ataque, tipo extraño a la Galia, se sustituye por la escena familiar de una burra con su borriquillo y, encima, un emblema: el dragón alado de las insignias militares gálicas.

Toda forma, al sufrir una serie de repeticiones artesanales, pierde parte de su validez y de su significado original. La forma repetida experimenta un proceso de agotamiento; es un hecho bien conocido.

Pero en la serie de monedas celtas no se trata sólo de un proceso de agotamiento, sino de una transformación según una concepción enteramente diferente. En esa transformación, los elementos naturalistas tienden a desaparecer. Los mechones de cabello, ya aislados en 122
las primeras imitaciones, se convierten, al igual que las distintas partes del rostro, en elementos decorativos autónomos.Solo las hojas de la corona de laurel, único elemento inorgánico de la imagen primitiva, permanecen inalteradas.

Punto de llegada es la moneda de los nervios en la que se ha perdi- 123
do todo elemento figurativo. Nos encontramos ante una composición de elementos geométricos, perfecta dentro de su nuevo equilibrio creado, pero enteramente abstracta.

El caso no es único, porque podemos observar el mismo proceso de transformación en otra serie de monedas, procedentes de modelos persas. Creo que bastará citar unos breves ejemplos más. Las mone- 124
das de los parisios (los parisinos de antaño), donde la imagen humana aún es reconocible, aunque despojada de toda estructura orgáni-
ca, y la de los veliocasos, cuyos elementos desintegrados jamás 125
lograríamos interpretar si no supiéramos que cierta curva parte de la unión de las cejas con la nariz, que otra procede de los labios del perfil humano, o que la línea recta, flanqueada por una serie de elementos alineados, se deriva de la corona de laurel, que aquí se mantiene en su estructura fundamental.

También podríamos examinar una moneda de los armoricanos, asimismo derivada de la estatera de Filipo, donde es evidente la tendencia a transformar cualquier elemento naturalista en arabesco. O, también, en las monedas de los mediomátricos, las dos fases de la transformación de una moneda campana con la cabeza de Jano, bifronte e imberbe. La primera imitación conserva la figura humana y su organicidad, mientras que en las acuñaciones siguientes se da un procedimiento total de los elementos geometrizantes no figurativos.

Frente a la repetición de ese fenómeno hay que tratar de descubrir sus causas. No podemos contentarnos con una explicación simplista que atribuya esas transformaciones a la incapacidad formal. El hecho mismo de que las primeras imitaciones sean correctas desmiente esa tesis. Al observar la sucesión de las imágenes en su orden genético, nos damos cuenta de que la primera etapa de ese proceso de transformación de la imagen es la disolución de la forma naturalista en elementos no vinculados entre sí. Una vez convertido en autónomo, todo elemento cobra valor propio y sufre transformaciones de distinto tipo, mientras los elementos que ya eran inorgánicos experimentan menores modificaciones. Ello demuestra la clara preferencia por las formas no figurativas. Se ha planteado el problema de saber si tales formas esconden un significado simbólico. Es posible. En cualquier caso, son la expresión de una reacción instintiva del artista,

que da preferencia a formas que no tienen relación alguna con la realidad de los objetos visibles [3].

Me gustaría repetir aquí, como ya he hecho en otro sitio, lo que Anatole France expresaba magistralmente en el relato que tiene como protagonista al rey galo Commio (en los *Contes de Jacques Tournebroche*), al imaginar la impresión que aquel bárbaro, acostumbrado a contemplar las hojas de los árboles y la mutación de las nubes, debió recibir al mirar, sin poderlas comprender, las pinturas con las que los romanos adornaron las nuevas construcciones de la ciudad surgida donde antes había estado la capital de su reino. Se trata de una impotencia lógica que no permite a la mirada apoderarse de la forma articulada y consecuente para traducirla en concepto. Las manifestaciones artísticas de las acuñaciones gálicas pueden clasificarse en una situación prelógica de la cultura.

Pero volvamos a Mondrian. ¿De qué se trata en esta ocasión? Tenemos la suerte de estar exactamente informados sobre sus intenciones, al igual que sobre las de los demás iniciadores del arte no figurativo de nuestro tiempo. En mi opinión es importante remontarse a la fuente directa de los primeros representantes de esa corriente del arte contemporáneo, sin duda alguna, sinceramente convencidos de lo que hacían, porque ese arte aún no se había convertido en una moda y los mercaderes del arte todavía no le habían puesto las manos encima. Los exégetas que surgieron después, con frecuencia crearon cierta confusión en el problema con sofismas e interpretaciones oportunistas.

Si, con una sola mirada, nos fuera posible captar todos los movimientos de la cultura contemporánea, comenzando por la reacción románica contra el academicismo hasta la vanguardia más reciente, veríamos claramente que ha habido una continua reivindicación, ca-

---

[3] P. M. Duval ha profundizado en el problema de las monedas celtas de la Galia, en una ponencia a la Accadémie des Inscriptions et Belles Lettres (*Comptes Rendus*, 1972, pp. 633-648). Duval confirma la derivación de las imágenes monetarias celtas de las acuñaciones de Filipo II de Macedonia, y precisa la división del arte celta en el continente europeo en tres etapas, la más creativa de las cuales se desarrolla entre el siglo III y el II a. de C. La finalidad de su ponencia es demostrar que las monedas, que jamás se habían tomado en consideración, pueden proporcionar elementos importantes para el conocimiento y la historia del arte celta. Como las monedas presentan una singular dejadez en la acuñación, aun con la perfección técnica del repujado, es raro encontrar una figura plenamente centrada en el círculo; puede reconstruirse la imagen dibujando en calcos parciales de un gran número de ejemplares imperfectos salidos del mismo cuño. Duval también encauza el reconocimiento de características surgidas entre los diversos pueblos de las Galias (el más imaginativo es el de los armoricanos, el más geometrizante el de los belgas), y plantea la cuestión sobre la posibilidad de desarrollos cronológicamente distintos entre una ciudad y otra, que deberían examinarse a través de la serie cronológica de las acuñaciones por parte de los numismáticos. Se catalogan y reagrupan los temas y las imágenes, con frecuencia indescifrables, que se encuentran en las monedas, pero no se intenta una interpretación de ellas. Si acaso, hay, por su parte, una tendencia a considerar gratuitas las imágenes, como creaciones puramente artísticas. Toda la investigación de Duval sólo pretende ser una premisa para poder afirmar que el estudio artístico de las monedas celtas «es digno de intentarse».

da vez más acentuada, de los movimientos psicológicos más espontáneos. Tal tendencia, particularmente acentuada a partir, más o menos, de 1890, llevará en nuestros días a teorizar el arte como expresión automática del inconsciente. Por tanto, es dentro de esa auténtica y verdadera «destrucción de la Razón», en la que se ha comprometido la mayor parte de la cultura contemporánea, donde se busca la causa del rechazo del naturalismo figurativo en las artes plásticas.

Explícitamente, Mondrian dice que se siente *oprimido por la falta de equilibrio de la realidad y por la confusión de sus apariencias* (es una confesión de impotencia para dominar los aspectos de la vida asociada); afirma que «nuestra visión y nuestra experiencia subjetiva nos impiden ser felices» y, en consecuencia, busca un equilibrio nuevo, que encontraría en sus cuadrados de colores y en las líneas negras.

A través de un principio formal rigurosamente determinado, Mondrian, que quizá era un rígido moralista más que un gran pintor, trata de escapar a la angustia. Contrapone ese rigor a las amenazas del inconsciente, de lo irracional, de lo informal, que siente afirmarse en el mundo moderno. Pero sus medios de defensa son puramente utópicos. Estos, en lugar de cerrar el paso a lo irracional, lo favorecen, porque rechazan el principio de un arte que se vincula con el hombre a través de una sugerencia directa, ofreciéndole, por medio de la atracción de las formas, una enseñanza y un principio de liberación.

Por su propia desesperación, Van Gogh llegó al irracionalismo absoluto y al expresionismo de sus últimos cuadros, que muestran formas cada vez más descompuestas y despojadas de conexión orgánica interna. Mondrian hubiera querido reconstruir ese orden; pero es un orden carente de vida, que aisla mucho más al ser humano en su alienación.

Desde entonces, las sugerencias del irracionalismo y de lo informal han dado pasos de gigante. Se ha llegado a las superficies dispuestas con un único color variado sólo por líneas (Rothko), a los conjuntos de objetos a veces ordenados según rigurosas normas matemáticas (Schwitters) o incluso dejados al azar, como las carrocerías de autómoviles aplastadas y pasadas por la prensa (César y, antes que él, John Chamberlain), expuestas luego como esculturas de un nuevo realismo evocador.

Todo ello se hace de acuerdo con principios absolutos, extremadamente racionales. *Pero el fin de ese arte sigue siendo el de actuar a través de las reacciones irracionales que desencadena.* Cuando vemos una carrocería de automóviles estrujada por el rodillo compresor, nos quedamos indudablemente sorprendidos por las extrañas y variadas formas de los surcos excavados en su superficie, del imprevisto aspecto asumido por partes fundamentales del vehículo que nos resultan familiares y conocidas en su aspecto habitual. Finalmente, quedamos en cierto modo fascinados por el hecho de que lo que ahora veremos, antes era una máquina, símbolo de la vida moderna, hecha con el propósito de llevar nuestros cuerpos, trasladándonos veloz-

mente de un sitio a otro; ahora es un objeto rígido, muerto, que ya no podrá recobrar su primitivo aspecto.

Experimentamos una sacudida en la que se unen atracción y repulsión, con una sensación muy semejante a la que se experimenta al contemplar un cuerpo momificado. Además, es una imagen de destrucción, similar a la que nuestra generación ha conocido, directa o indirectamente, con la guerra y los campos de exterminio. Por tanto, ese arte nos produce una sacudida. Del mismo modo que la provocaría un chillido agudo y salvaje. Surgen y sorprenden preferencias por canciones no ya cantadas y moduladas como antaño, sino gritadas. Ahí está el descubrimiento del cinerama, que nos produce una sacudida, haciendo que tengamos la impresión de ser aplastados por un tren que se nos echa encima. La nuestra es, pues, una época que necesita estímulos violentos y que no aprecia las modulaciones discretas.

Por otra parte, todo eso es comprensible. Efectivamente, se nos ha echado encima un tren: el tren de la historia, que solíamos ver pasar ante nuestros ojos en un paisaje agradable y tranquilo. Nos ha descarrilado encima, aplastando todo a su paso. La historia se nos echó encima en 1914, con la primera guerra mundial, que llamamos «la gran guerra»; en 1917, con la gran revolución de octubre; y, una vez más, de 1939 a 1945, con una guerra atroz y despiadada que no dejó un solo hogar intacto en Europa y que, a través de los campos de tortura y de exterminio, reveló a qué grado de brutalidad organizada podía llegar el hombre civilizado, instruido y perfectamente realizado desde un punto de vista técnico, educado en toda la cultura europea (de la que también formaba parte la herencia griega).

Ante la agudización de los contrastes y de las contradicciones inherentes a la sociedad moderna, que ya habían suscitado en sus manifestaciones normales la rebelión y la angustia expresadas por las vanguardias artísticas, sólo han aparecido dos vías de salida: dejarse aplastar o tratar de evadirse, la desesperación o la fuga.

Sin embargo, también hay otra posibilidad: encaramarse al tren y adueñarse de los mandos, de la conducción. Pero, para conseguirlo, es preciso comprender su funcionamiento. Cosa que equivale, en otras palabras, a entender con lucidez y sin tener miedo de las palabras el significado de la historia de nuestro tiempo, y a analizar sus contradicciones. Precisamente por eso es por lo que, según creo, estamos aquí reunidos.

En la cultura contemporánea existe, entre otras, una contradicción que concierne de manera directa al problema del humanismo, legado de la antigua Grecia.

Efectivamente, todo el mundo se autoproclama depositario del humanismo y de su tradición. Se habla mucho de un humanismo liberal, de un humanismo cristiano, de un humanismo socialista. ¿Pero qué es sustancialmente el humanismo, sin adjetivo alguno?

Al recorrer la historia de esa palabra, vemos que inicialmente nació para expresar una actitud espiritual que reivindicaba para el

hombre la libertad de su espíritu y su poder sobre el mundo que le rodea, cosas basadas todas ellas en el trabajo selectivo de la razón. Sobre esa base se fue desarrollando, durante el primer Renacimiento italiano, el auténtico humanismo surgido del contacto del hombre moderno, que salía de la Edad Media, con la altura de la antigüedad clásica[4].

Más tarde, durante el siglo XVI, el humanismo adquirió una inflexión más cortesana; sirvió entonces para designar hombres eruditos, encerrados en su saber, que no se interesaban en los problemas de la vida política y social de su propio tiempo, y cuya actitud de alejamiento ya no se dirigía a la afirmación del hombre, sino que representaba un valor puramente negativo, exclusivamente encaminado a asegurar la tranquilidad de sus propios estudios y a dar lustre a los patronos de los que dependía su trabajo intelectual. Este no es sólo el lado negativo del humanismo, sino que representa una degeneración de su primitivo y auténtico significado. Quisiera aportar un testimonio. Leonardo Bruni fue uno de los primeros humanistas. Nacido en 1370, fue canciller de la república florentina de 1427 hasta su muerte, en 1444. Tradujo al latín las obras de Demóstenes. Esquinas, Jenofonte, Plutarco, Platón y Aristóteles. En una de sus epístolas, nos da este consejo: «Que tu saber sea vario y múltiple, y que nada que pueda contribuir a la formación, a la dignidad, a la exaltación de la vida, sea olvidado.» Creo que todos estaremos de acuerdo en reconocer a esa afirmación una actitud profundamente humanística, colmada de cultura antigua. Ello sugiere un equilibrio y una serenidad de juicio ante todo lo que es vital para el hombre, además de una afirmación positiva y optimista: el elogio de la vida. Se desea alcanzar una ciencia al servicio de la vida.

Ahora bien, en la cultura contemporánea del mundo occidental se asiste a una progresiva negación de la vida, a una búsqueda bastante apremiante de evasión. Se diría que el hombre moderno, cada vez menos confiado en el consuelo de una religión o en el ejemplo de los hombres que le han precedido en la catástrofe y que parecen incapaces de detener su curso, se hubieran refugiado en las *Ersätze* de la metafísica. Ha buscado una coartada para su propia flaqueza en los meandros del subconsciente y en la exaltación de todas las manifestaciones de lo primordial y de lo instintivo. En ese sentido, el camino recorrido por las artes plásticas de nuestro tiempo es ejemplar.

El primer tipo de evasión se manifiesta a través de un acrecido interés hacia los pueblos aún en estado primitivo: las *Tahitianas* de Gauguin y el arte negro sirven para liberarse de una absoluta confusión cultural y para volver a encontrar la vía de los valores en estado puro. Más tarde, ese interés se amplía a las manifestaciones del hombre en la prehistoria. Se ha visto que después de cada exposición en el Musée de l'Homme de París se comprueban influencias del arte paleolítico

[4] Véase mi ensayo *Le crisi dell'umanesimo*, en *AC*, pp. 66-86.

en el realismo de Picasso, y del arte neolítico en la pintura surrealista de Miró. Se emprende la destrucción del mundo visible de lo real. El cubismo se vincula a la geometría para volver a encontrar la sustancia de las cosas. Destruye la imagen natural para componerla de nuevo según leyes racionales en un equilibrio matemático. Muy pronto, el cubismo pareció demasiado vinculado todavía a la casualidad de las imágenes naturales, y, con un esfuerzo intelectual, se franqueó el extremo umbral de la realidad sensible para llegar a la abstracción total. Si el fin de la búsqueda es una verdad absoluta, se trata, en todo caso, de una verdad metafísica.

Pero, seguidamente, también se abandona ese esfuerzo intelectual y se arriba a lo informal, surgido de reacciones instintivas e incontroladas. La negación de la dignidad y del elogio de la vida, enunciado por Leonardi Bruni, no podría ser más total. Todo ello se sitúa en las antípodas del humanismo. Se podría hablar de un manierismo exasperado, que en efecto presenta muchas características en común con el manierismo en que degeneró el Renacimiento.

En la vida cultural contemporánea existe, pues, entre otras, esta profunda contradicción: la cultura europea se opone a otras culturas en tanto que se proclama depositaría del humanismo. Se afirma que ningún sacrificio es excesivo para salvar esta cultura, este humanismo. Hasta la bomba atómica, si sólo estuviera en manos de los occidentales, se invocaría como medio para defender nuestra «tradición humanística». Hay países en los que, en nombre de esa tradición, los grupos en el poder se oponen a la renovación de las estructuras pedagógicas, que se ha hecho urgente por la presión de las nuevas condiciones de vida y por el nuevo tipo de masas que reclaman acceder a la educación. Sin embargo, la destrucción de la concepción humanística de la existencia y de su tradición surge precisamente del interior de nuestra cultura: los venenos mortales se preparan en nuestra cocina europea. Y parecemos orgullosos de haberlos producido.

Sólo aparentemente me he alejado del tema que debía tratar: figurativo y no figurativo en el legado de la cultura griega. Ahora podemos tratar de sacar algunas conclusiones:

a) El arte griego experimenta un largo período inicial basado en principios abstractos y fundamentalmente no figurativos. En el momento en que aparece en él lo figurativo, la imagen natural siempre queda sometida a principios rígidamente geométricos. La característica de ese arte no figurativo es, pues, un equilibrio entre lógica e inspiración irracional; la inspiración crea el tema decorativo; la lógica lo adapta a las exigencias de claridad y medida que constituyen su belleza, haciéndolo necesario para la afirmación vital de la presencia del hombre y de su poder bajo las formas y las apariencias del mundo natural.

b) En el arte griego, el paso de lo figurativo a lo no figurativo no constituye una negación de los dos principios fundamentales en que se basa el arte geométrico, *taxis* y *kosmos*. Bajo el dominio de un fuerte sentimiento de la potencia vital del hombre, el arte griego es el

único de su tiempo que se atreve a medirse con el problema extremadamente complejo de la renuncia a la trasposición de formas naturales a formas colocadas en un solo plano, según reglas convencionalmente establecidas, tal como se empleaban desde hacía milenios en las civilizaciones próximas a Grecia, como la mesopotámica o anatólica y, sobre todo, egipcia. Hay que tratar de entender hasta el fondo la extrema importancia de la revolución en las artes plásticas llevada a cabo por el naturalismo helénico, el naturalismo que se superpuso a cualquier otra cultura artística durante todo el período en que el legado griego mantuvo su predominio cultural. Asimismo, es necesario entender por qué motivo renunciaron los griegos a aquel tipo de convenciones de la forma plástica al uso desde hacía tantos siglos, y por qué fueron los primeros del mundo en sentir la exigencia de situar las figuras en un espacio pictórico que debía producir la ilusión óptica de la completa libertad de movimiento que tienen los objetos en la realidad, siendo así los primeros en crear la perspectiva y el escorzo. Si recorremos las etapas de esa evolución, nos daremos cuenta de que muy pronto surge una voluntad de representar el espacio, y que los griegos adquirieron la capacidad de hacerlo, de modo empírico y parcial en un primer momento, para luego establecer, en un segundo momento, sus reglas ópticas.

Pero lo que impulsaba al arte griego hacia esa búsqueda era el deseo, profundamente sentido y expresado en toda manifestación de la cultura de la época, de dominar la realidad del mundo externo a través de la inteligencia y la cultura humana, porque comprendieron que el mundo pertenece al hombre. Por tanto, es una afirmación positiva respecto a la riqueza de la vida y una prueba de confianza en las posibilidades humanas.

El arte griego tomó del arte oriental la tipología del *kouros,* imagen de juventud viril, dedicada únicamente a mantenerse en pie y a caminar, afirmando de ese modo su propia presencia y existencia. Pero, mientras el arte egipcio repitió durante siglos esa imagen sin variarla, los artistas griegos produjeron una serie infinita de variantes de esa tipología. Todo artista posee una personalidad propia y en su propia libertad moral plantea el problema de la forma, cada vez como un hecho nuevo; de ello parte la gran fuerza y riqueza del arte griego.

Mientras en el Cercano Oriente el conjunto de la humanidad no tenía valor alguno en relación con el rey-dios o los representantes de la divinidad; mientras en Egipto la vida terrena no era sino un preliminar carente de importancia ante la eternidad de la vida de ultratumba, los griegos comprendieron que el hombre se respetaba en cuanto tal y que era importante que encontrase su propia afirmación en la única vida de que tenía conocimiento seguro. Los elementos figurativos de su arte expresan con fuerza esa actitud humanista, manifestando al mismo tiempo un respeto hacia el hombre a través de la preocupación de hacer comprensible toda obra de arte a la entera comunidad de la *polis.*

Solamente en época helenística, cuando el arte se hizo fruto de la iniciativa privada, expresión de una sociedad urbana limitada a una minoría selecta, encontraremos en el arte griego creaciones sutiles e intelectualizadas, o un exceso de erudición que las hace difícilmente comprensibles. (Sin la ayuda de un mitógrafo, por ejemplo, no podrían identificarse bien los detalles de la gigantomaquia de Pérgamo). En la época arcaica y clásica, por el contrario, todo es claro, fácilmente comprensible por cualquiera; los caracteres están realzados con precisión, la acción es claramente comprensible: el arte se expresa a través de formas que, comparadas con las de las civilizaciones precedentes, tienen como fin principal un poderoso realismo.

c) Lo figurativo del arte moderno ha acabado por no ser sino una convención carente de toda fuerza interior y de toda moralidad; nada más hipócrita que los llamados cuadros históricos o mitológicos, frecuentemente reducidos a simple pretexto para exhibir agradables desnudos; expresión de un hedonismo pequeño-burgués no sólo falto de grandeza, sino también de toda sinceridad. Igual que la moral burguesa. Los artistas de vanguardia han querido combatir ese mundo y su imagen. La angustia de una crisis cada vez más dramática los ha impulsado a buscar en la negación de lo figurativo la negación de esta sociedad. En lugar de ser, como lo era la abstracción geométrica de la antigua Grecia, una afirmación del dominio humano sobre la materia, una transformación del *chaos* en *kosmos,* lo informal ha servido a los artistas de nuestra época para abandonarse al caos, para desaparecer en la nada. De ese modo, han renunciado al apego hacia el mundo burgués que inicialmente se contaba entre sus objetivos, y transformándolas en una moda intelectual.

Baudelaire afirmó en su época: «nous voulons... plonger au fond du gouffre —enfer ou ciel, qu'importe?— au fond de l'Inconnu por trouver du nouveau». Aún quedaban rastros de una curiosidad romántica, si bien veteada de una insatisfacción fundamental. De esa intolerancia hacia la vida cotidiana a la negación de la vida en su conjunto no hay sino una simple progresión. Si examinamos las tendencias del arte contemporáneo hasta la vanguardia más reciente, será preciso reconocer que aún estamos en la estela de un fenómeno post-románico, por más o menos conscientes de ello que sean sus representantes.

Nos encontramos, pues, en el polo opuesto respecto al arte griego.

Sin embargo, una toma de conciencia del valor del legado griego todavía puede sernos útil. No para predicar, desde luego, una vuelta al clasicismo, que, aun cuando fuese posible, sería directamente falsa y convencional. Sino para reconocer la perenne necesidad de la obra de arte, cualquiera que sea su medio expresivo, del equilibrio entre el elemento racional y el irracional de la inspiración, para trazar de nuevo los principios de una nueva dimensión humana a medida que se reconoce la posibilidad de volver a tener fe en el hombre, sobre la base de un humanismo positivo que vaya acompañado de una afir-

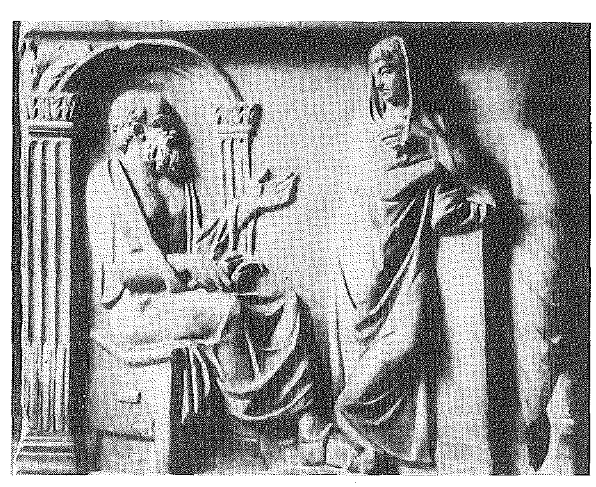
mación de la vida: porque el hombre tiene en sí el poder de transformarla. Y, en la actualidad, ese poder se ha incrementado enormemente.

Si estamos de acuerdo en estos puntos, si estamos de acuerdo en que ha llegado el momento de juntar nuestras fuerzas para impulsar la búsqueda de un nuevo humanismo según el significado original de la palabra, entonces será preciso reconocer también que el pensamiento racionalista es un áncora de salvación para salir del torbellino en el que se debate gran parte de la humanidad de hoy. Y que ese pensamiento racionalista, con sus sistemas de interpretación de la historia, puede, con arreglo a derecho, identificarse con la cultura europea [5].

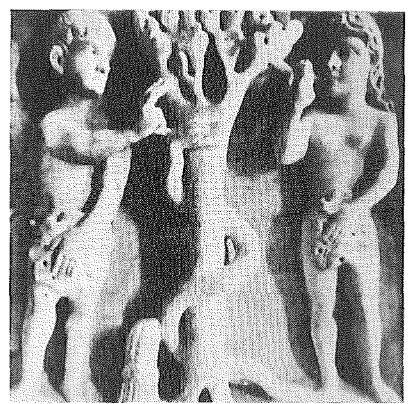
---

[5] Para la crónica, me gustaría recordar que en la última sesión del congreso fueron invitados grupos de jóvenes estudiantes para que se manifestaran con una discusión sobre todas las ponencias desarrolladas. Un pretexto técnico y formal impidió toda discusión pública sobre mi conferencia (sobre la que, en cambio, varios jóvenes de la izquierda griega habían discutido en privado conmigo). Los «valores de la antigüedad en la vida contemporánea» se destinaban, evidentemente, a recibir una interpretación sólo en sentido conservador (pero, entonces, ¿por qué me invitaron?).

ILUSTRACIONES



1. Sócrates y Diódima. Sarcófago de las Musas, París, Louvre



2. Adán y Eva. Sarcófago de Adelfia. Siracusa, Museo Nacional

3.. Adán y Eva expulsados del Paraíso (siglo XIII). Brescia, Museo Civico Cristiano



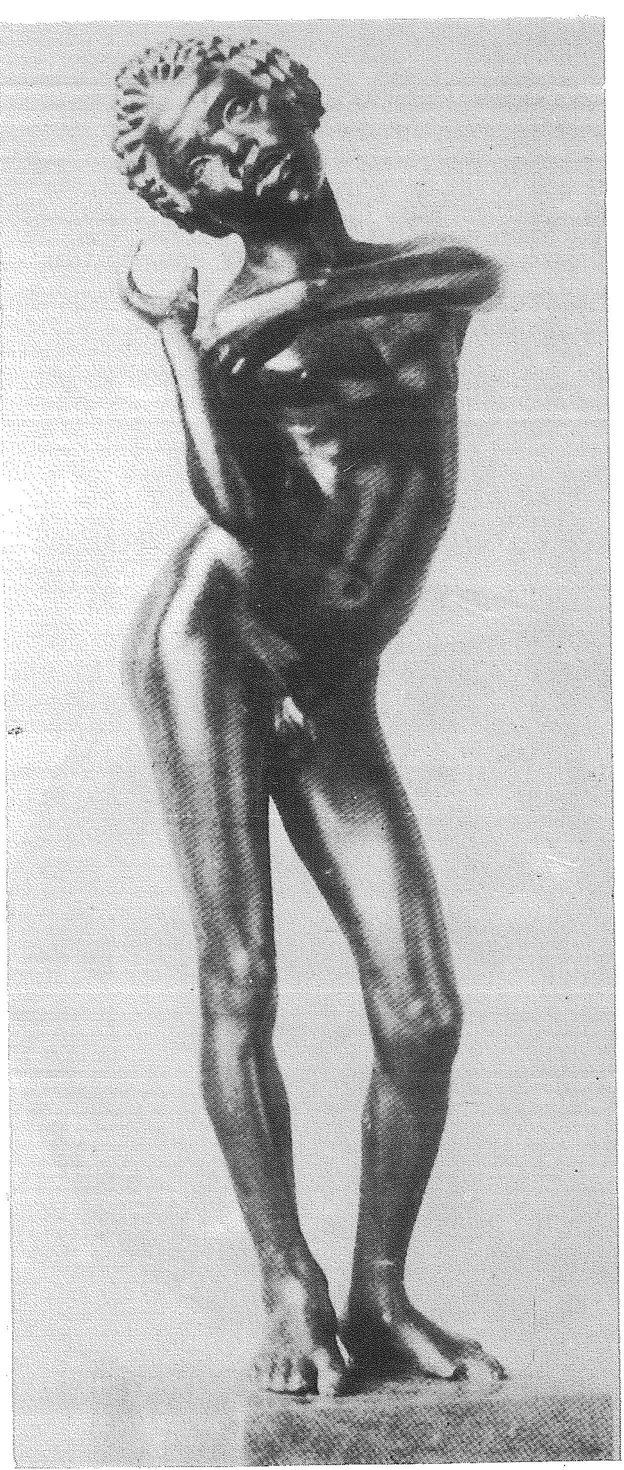
EX OFFICINA
ANNIBONI

4. Dioniso y Arianna en Naxos. Pompeya, Casa del citarista

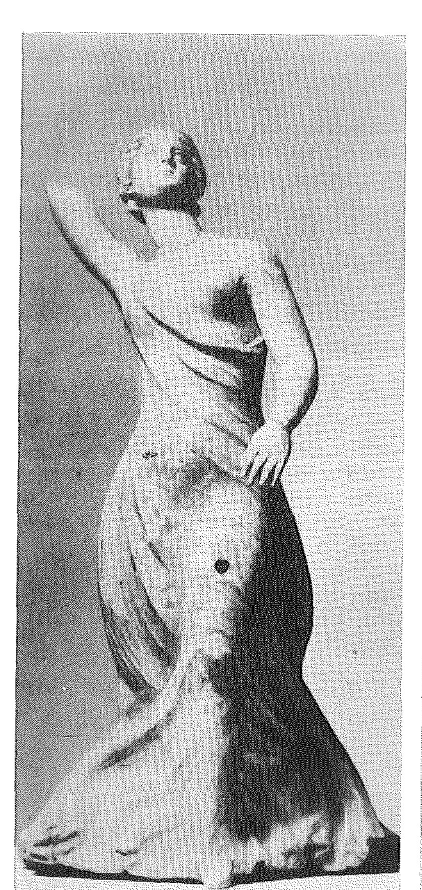
5. Dioniso y Arianna. Mérida, Museo Arqueológico



6. Taza Farnesia. Nápoles, Museo Nacional

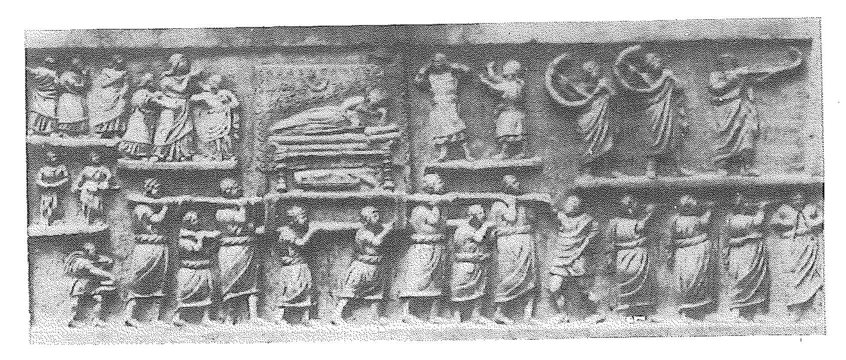


7. Joven músico negro. París, Bibliothèque Nationale

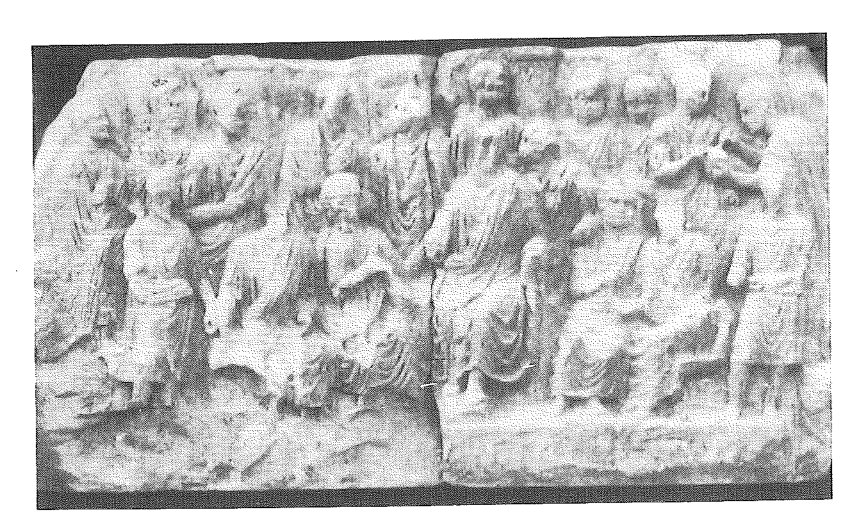




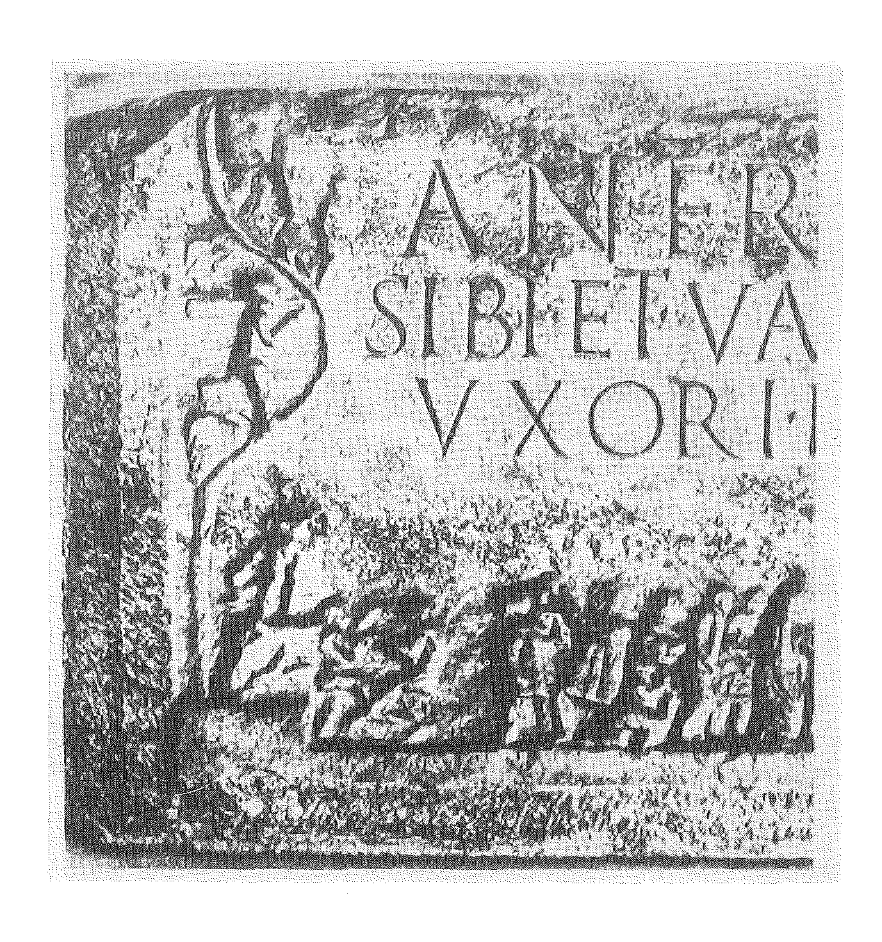
8-9. Bailarinas, de una tumba en la iglesia de S. Francesco di Paola en Taranto. Taranto, Museo Nacional



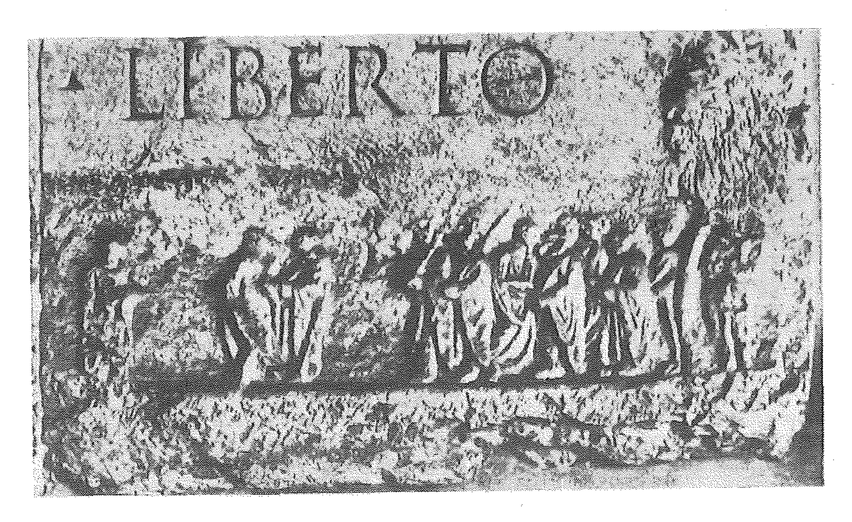
10. Relieve con solemne cortejo fúnebre, de Amiternum. L'Aquila, Museo Nacional

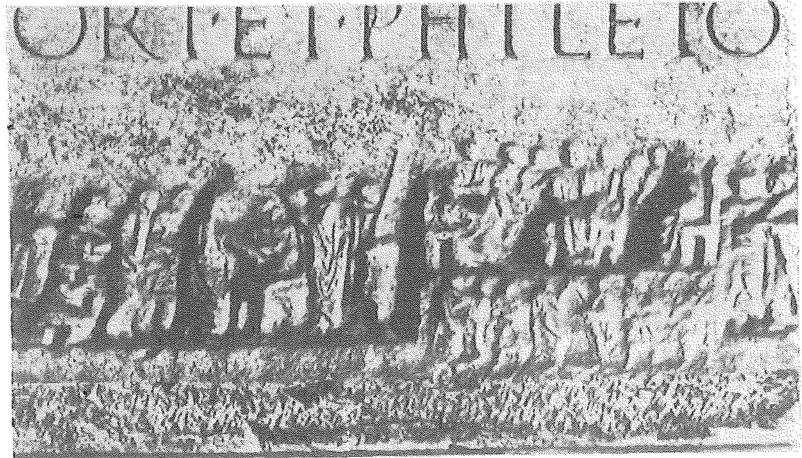


11. Monumento de Lusius Storax. Frontón (detalle). Chieti, Museo Nazionale



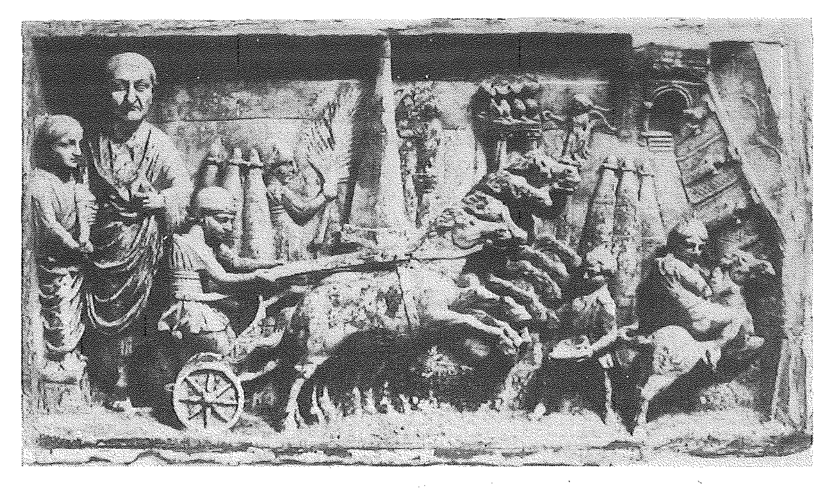
12. Monumento de Aneros Asiaticus (detalle). Brescia, Musei civici





13. Monumento de Aneros Asiaticus (detalle). Brescia, Musei civici

14. Monumento de Aneros Asiaticus (detalle). Brecia, Musei civici



15. Relieve de Ostia con carreras en el circo. Roma, Museo Laterano

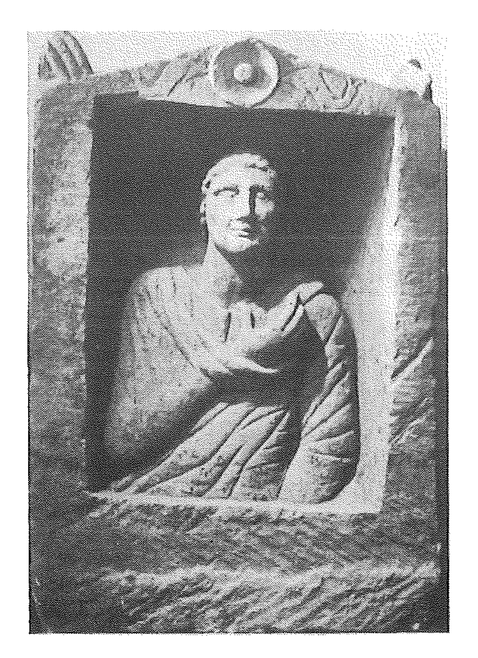




16. Estela de Aptomarus y Brigimarus. Bad Deutsch Antenburg, Museum Carnuntinum

17. Pilastra funeraria.. Bar-le-Duc, Musée Barrois

18. Estela funeraria (detalle). Asís, Museo civico.

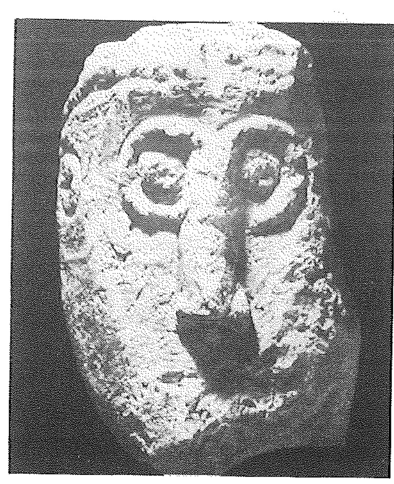


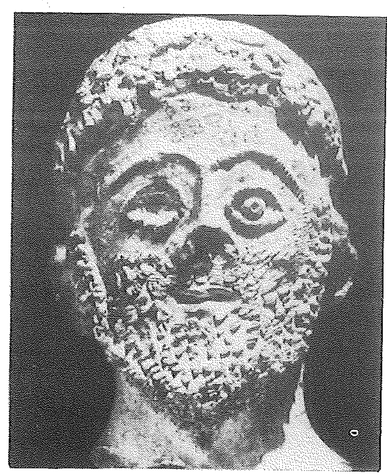
19. Estela funeraria de Santa Maria Capua Vetere, Capua, Museo campano.

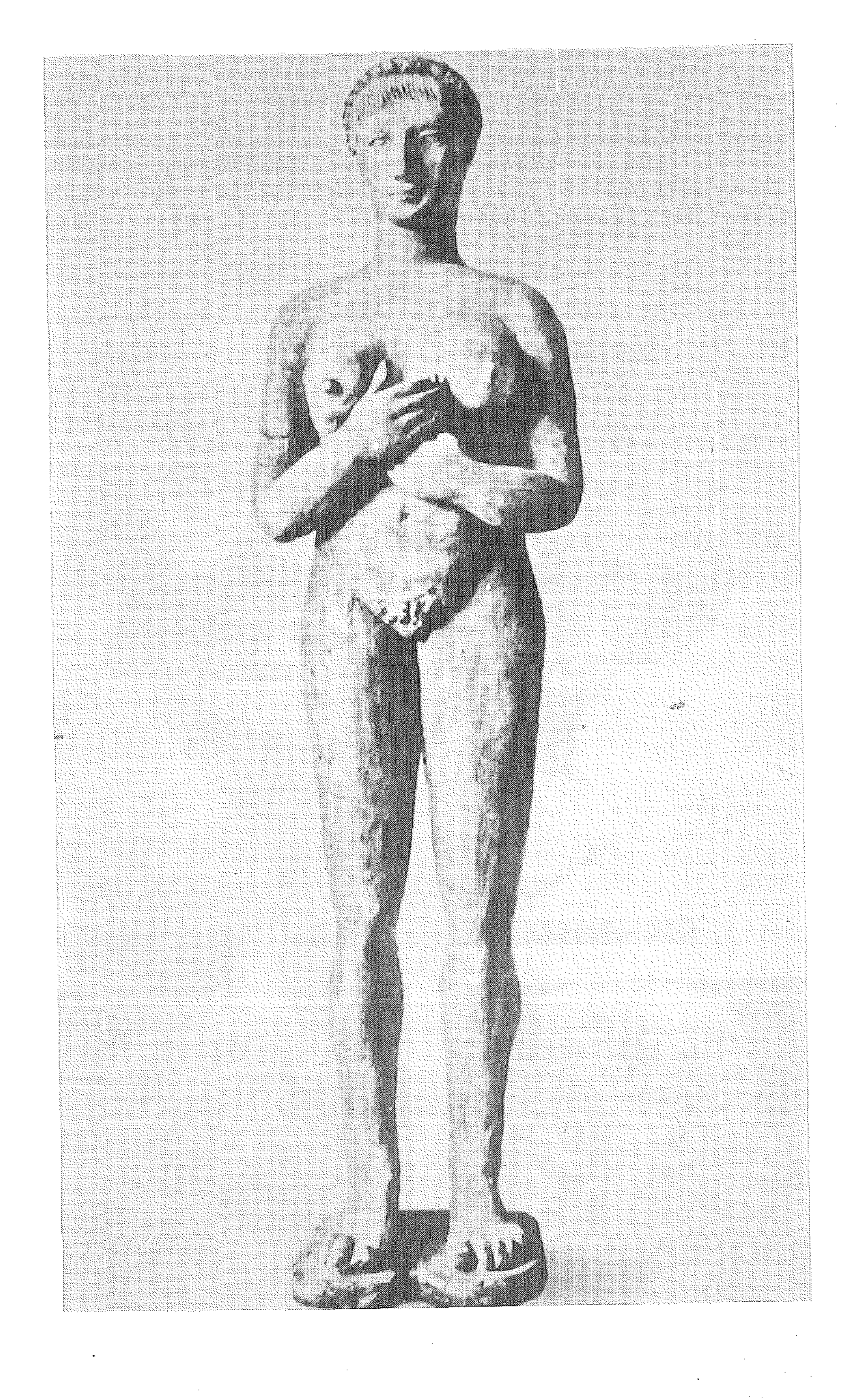
20. Cabeza de estatuilla de terracota, procedente de la Etruria central. Florencia, Museo archeologico nazionale.

21. Cabeza caliza de Pietabbondante. Chieti, Museo nazionale

22. Cabeza de terracota de Triflisco. Santa Maria Capua Vetere, Antiquarium.







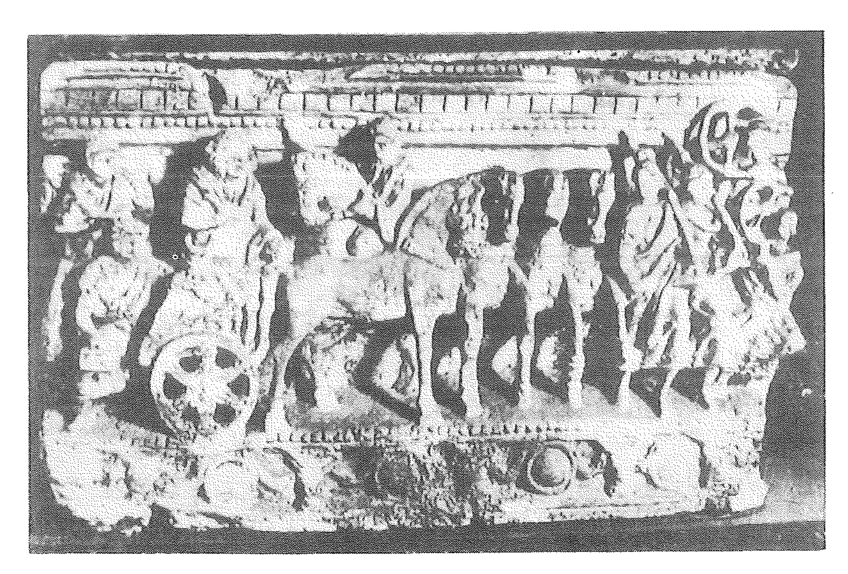


24. Estatua votiva de «mater» de Santa Maria Capua Vetere. Capua, Museo campano.

23. Estatua votiva femenina procedente de Santa Maria Capua Vetere. Già Capua, Museo campano (ya desaparecida)

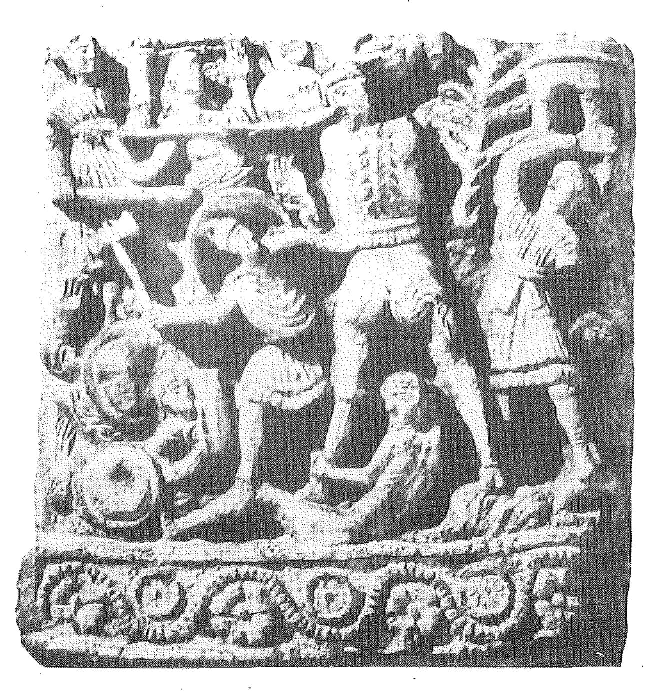


25. Urna etrusca de Volterra. Roma. Museo Vaticano

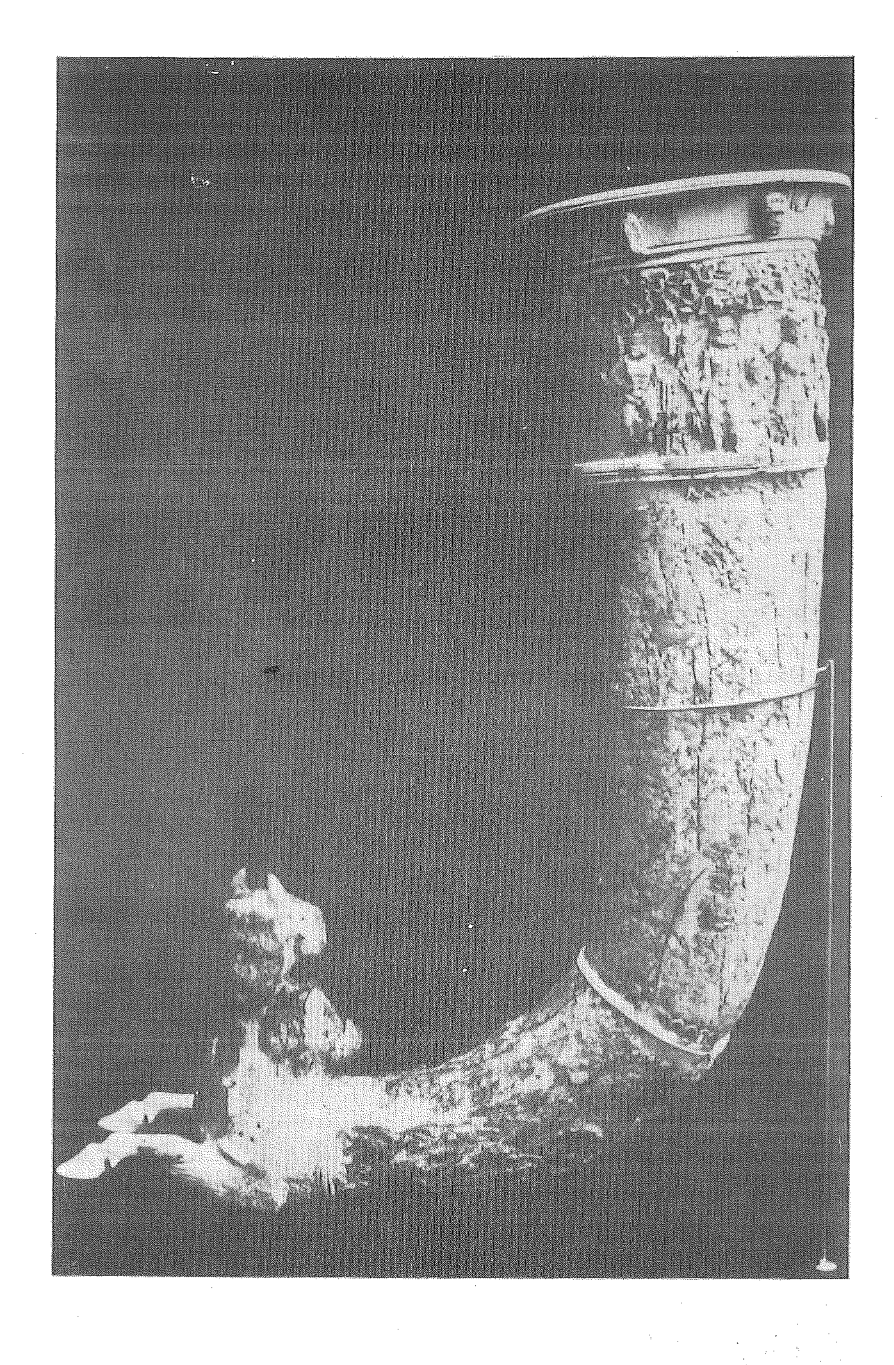


26. Urna etrusca con cortejo fúnebre. Volterra, Museo Guarnacci

27. Urna etrusca con *tensa.* Volterra, Museo Guarnacci

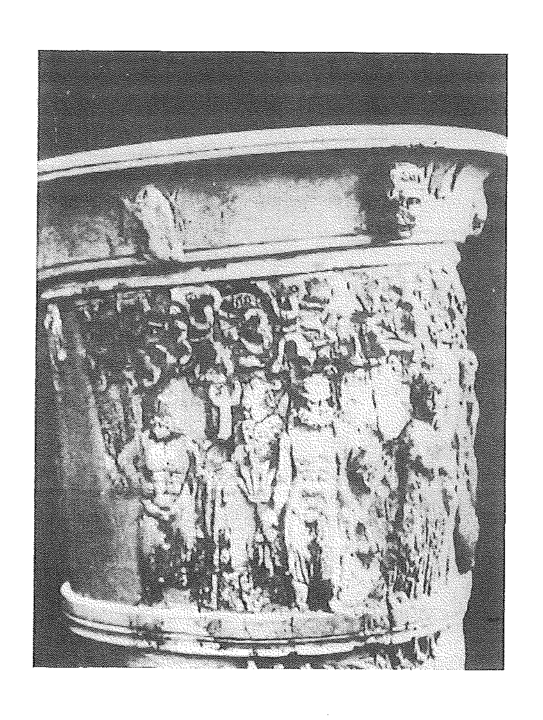


28. Urna etrusca con Centauromaquia. Verona, Museo lapidario maffeiano



29. *Rhytòn* en marfil, de Nysa, Taskent, Museo.

30. Detalle del *rhytòn* de la il. anterior



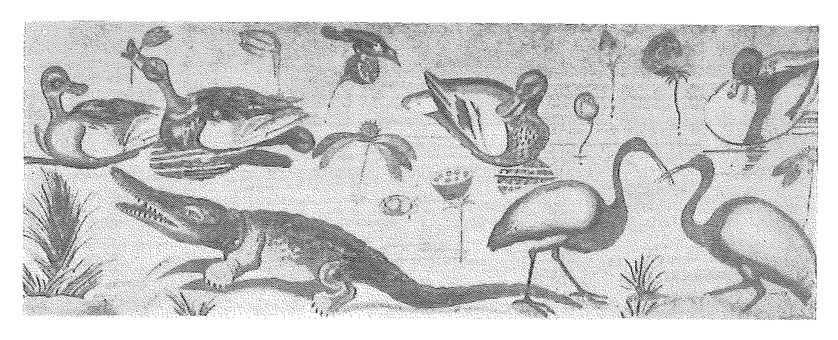
31. *Rhytòn* en marfil, de Nysa (detalle). Taskent, Museo.





33. Relieve funerario de Palmira. Cophenhague, Ny Carslberg Glyptotek.

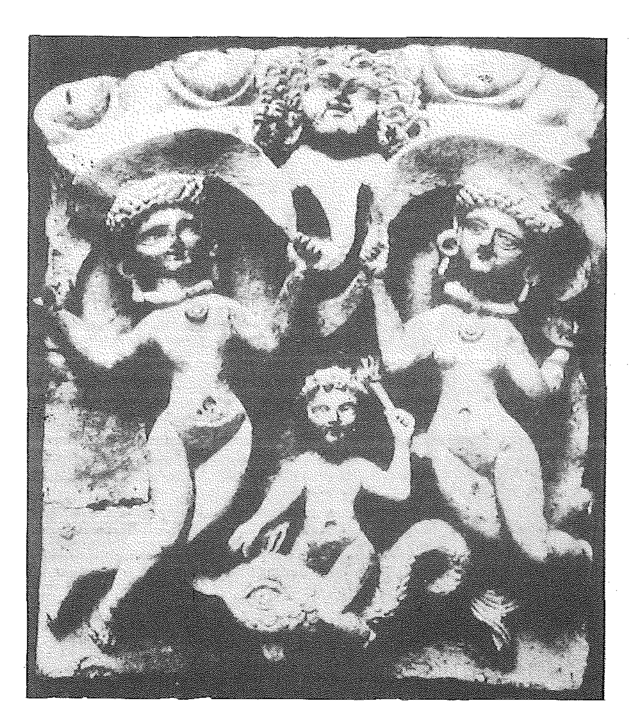
32. Estatua de la princesa Shapry, devuelta a Hatra. Bagdad, Iraq Museum



34. Mosaico nilótico de la Casa del Fauno en Pompeya (detalle)

35. Tela copta, de Antinoe. Florencia. Museo archeologico nazionale

36. Urna etrusca con Escila y Centauras. Da Chiusi.

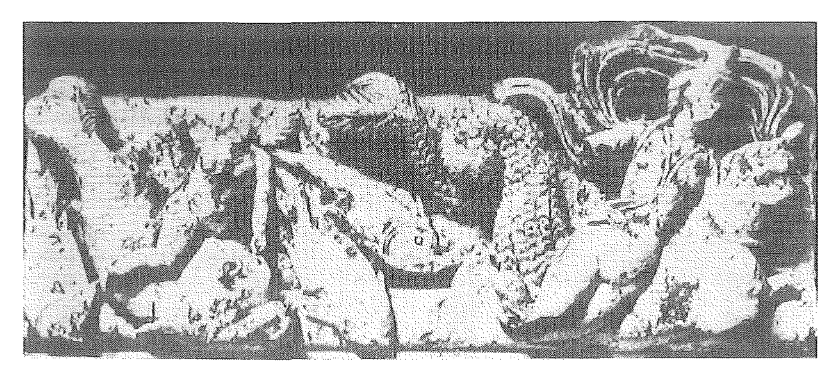


37. Relieve copto en piedra calcárea. Trieste, Museo civico.

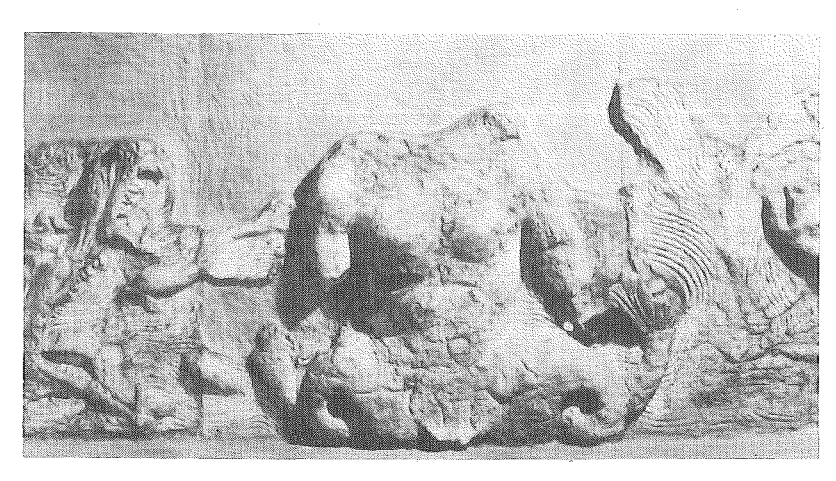
38. Relieve palmiriano con soldados. París, Louvre



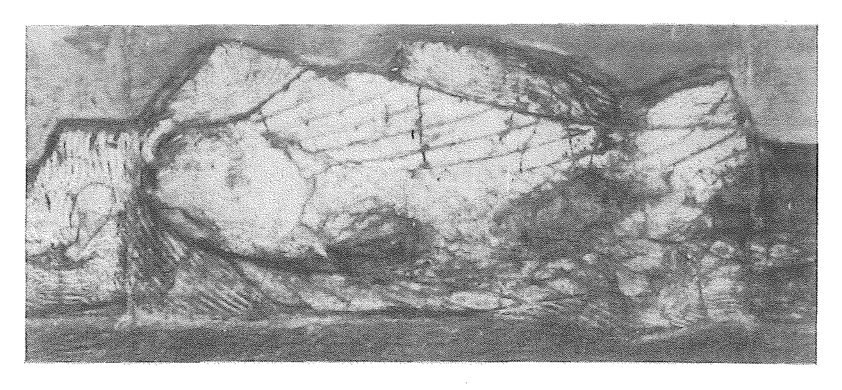
39. Mosaico de la entrada de la villa romana de Piazza Armerina



40. Relieve de Ahnas. El Cairo, Museo Copto

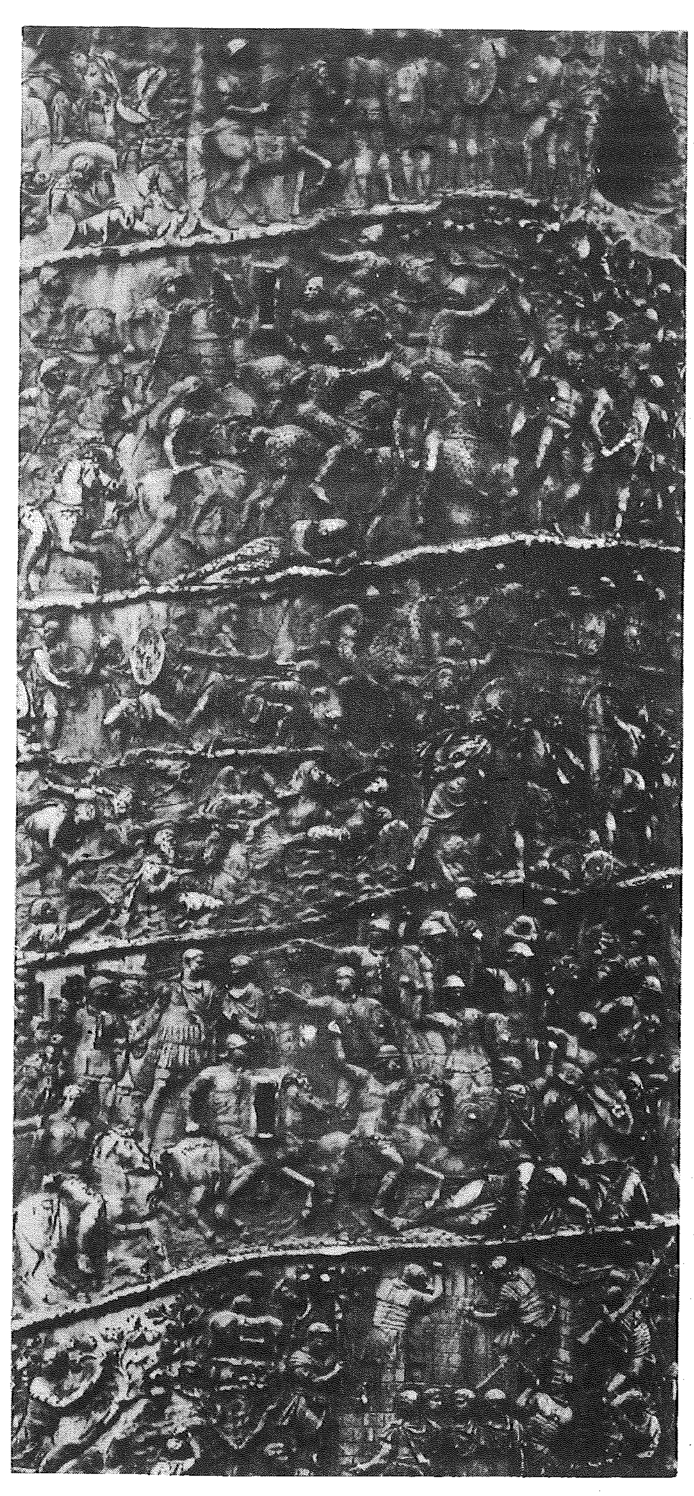


41. Friso en arcilla de Pijandzikent (detalle). Leningrado. Museo del Ermitage



42. Friso en arcilla de Pijandzikent (detalle). Leningrado, Museo del Ermitage

43. Friso en arcilla de Pijandzikent (detalle). Leningrado, Museo del Ermitage



44. Roma. Columna Trajana (detalle)

45. Relieve triunfal de Shapur I, en Bishapur (detalle).

46. Relieve de Bahram II, en Naqsh-i Rustan.

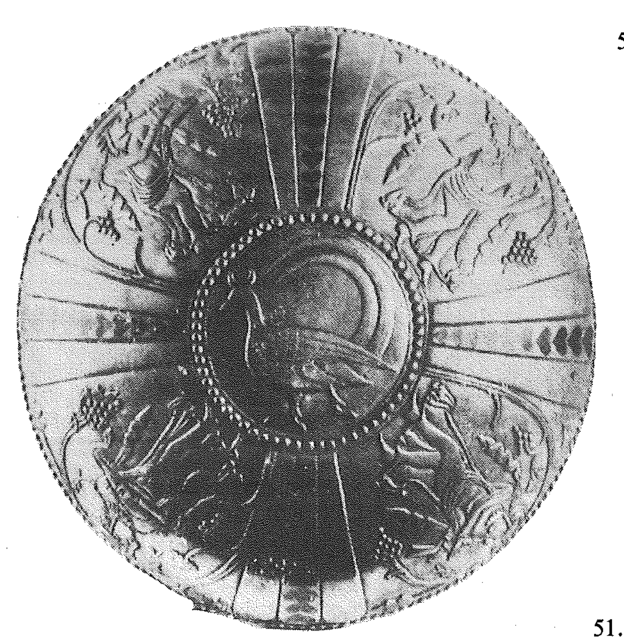
47. La llegada del mensajero. Roma, Columna Antonina



48. Cristo entre los apóstoles. Roma. Catacombe dei Giordani



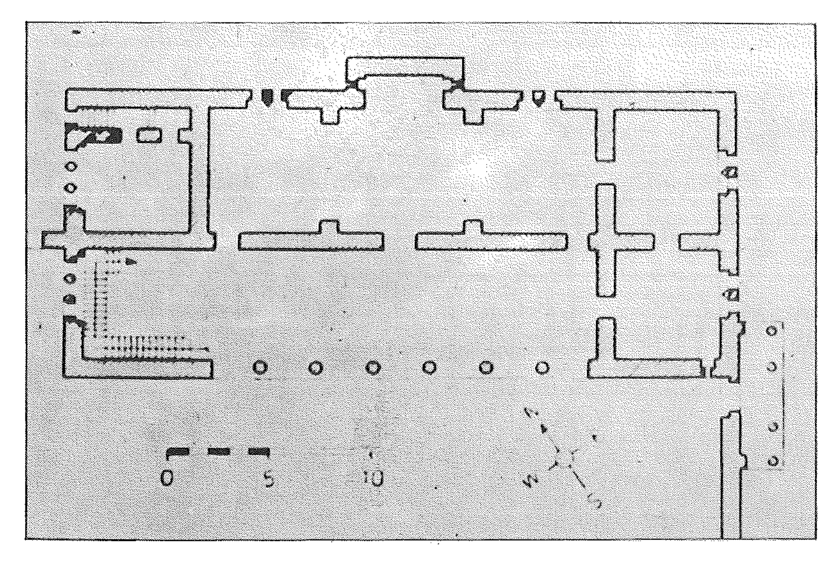
49. Fragmento de estatua de un príncipe kushana, de Surk-Kotal. Kabul, Museo



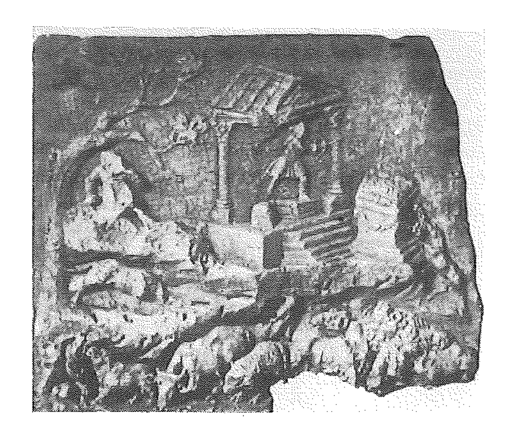
50. Copa sasánida de Mazanderan. Teherán, Museo

51. Calendario romano del año 354, copia del Peiresc. Roma, Biblioteca Vaticana

52. Roma, Catacomba di via Latina, vano L.



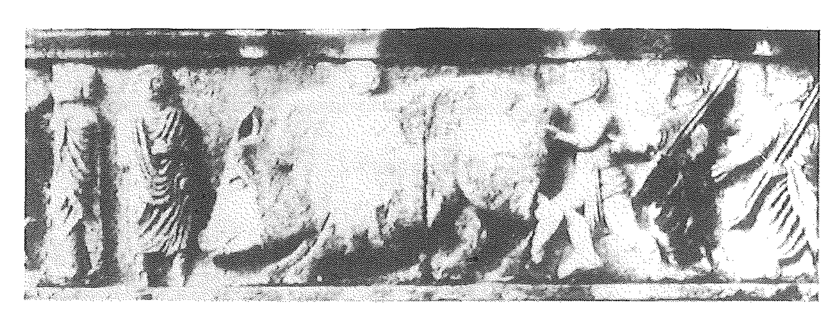
53. Planta del palacete de Teodorico en Galeata (Forlí).



54. Relieve paisajístico con edícola de Artemis. Roma, Museo nazionale romano

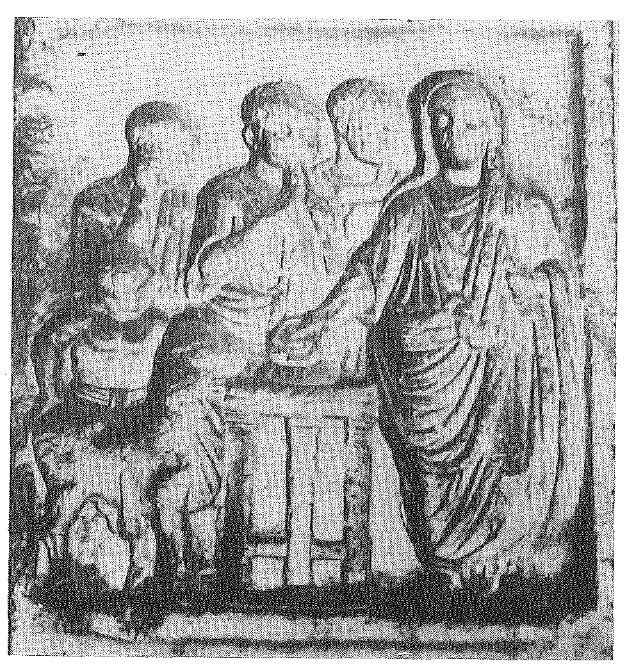
55. Procesión con animales de sacrificio. Susa, Arco de Augusto (detalle del friso).

56. Procesión con soldados y músicos. Susa, Arco de Augusto (detalle del friso).

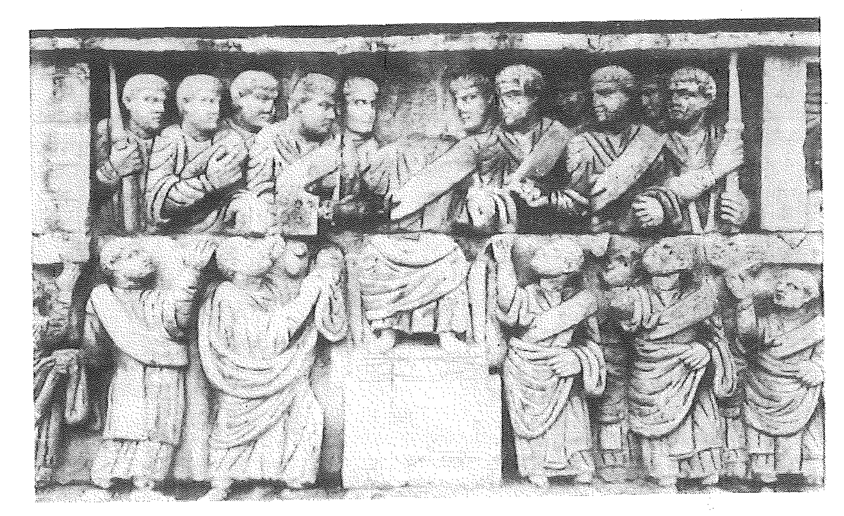




57. Ara del Vicus Aesculeti. Roma, Palazzo dei Conservatori



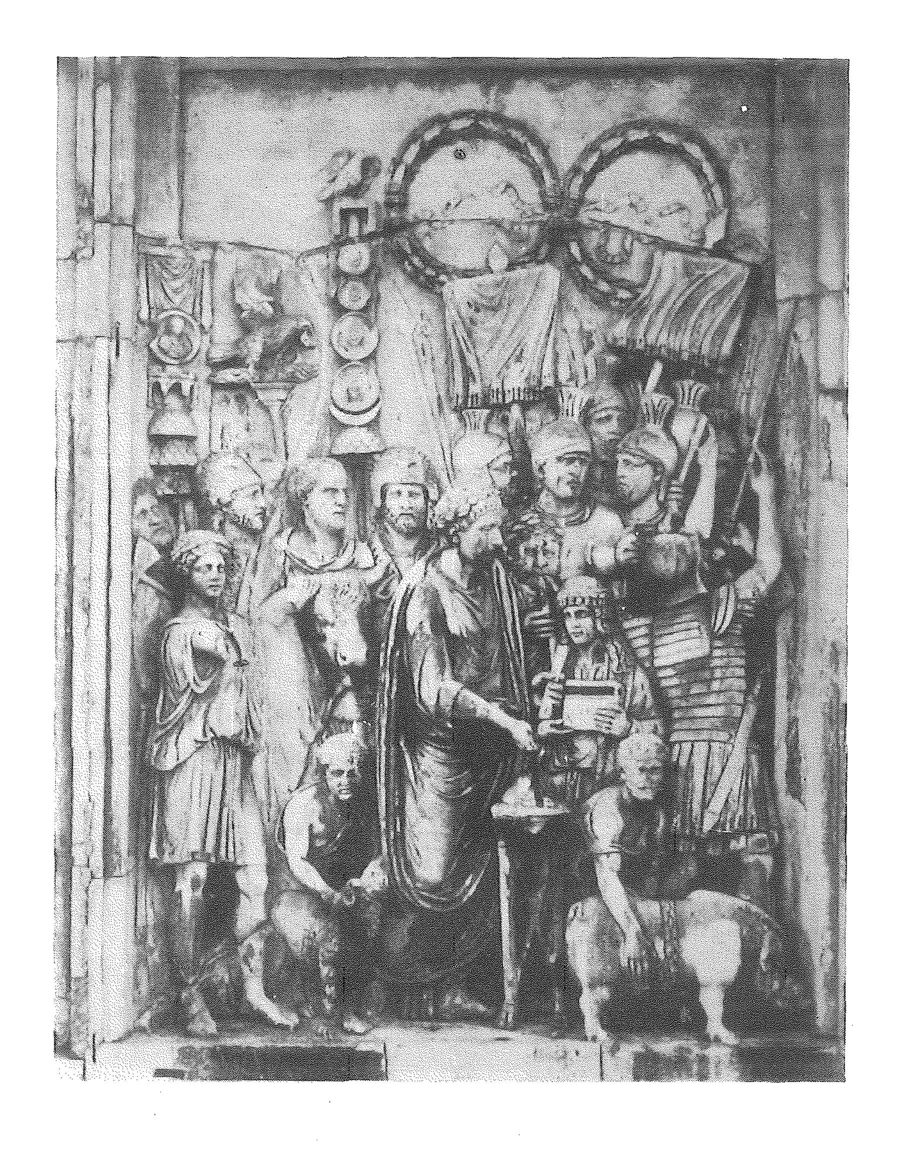
58. Ara de Angera. Milán, Museo archeológico



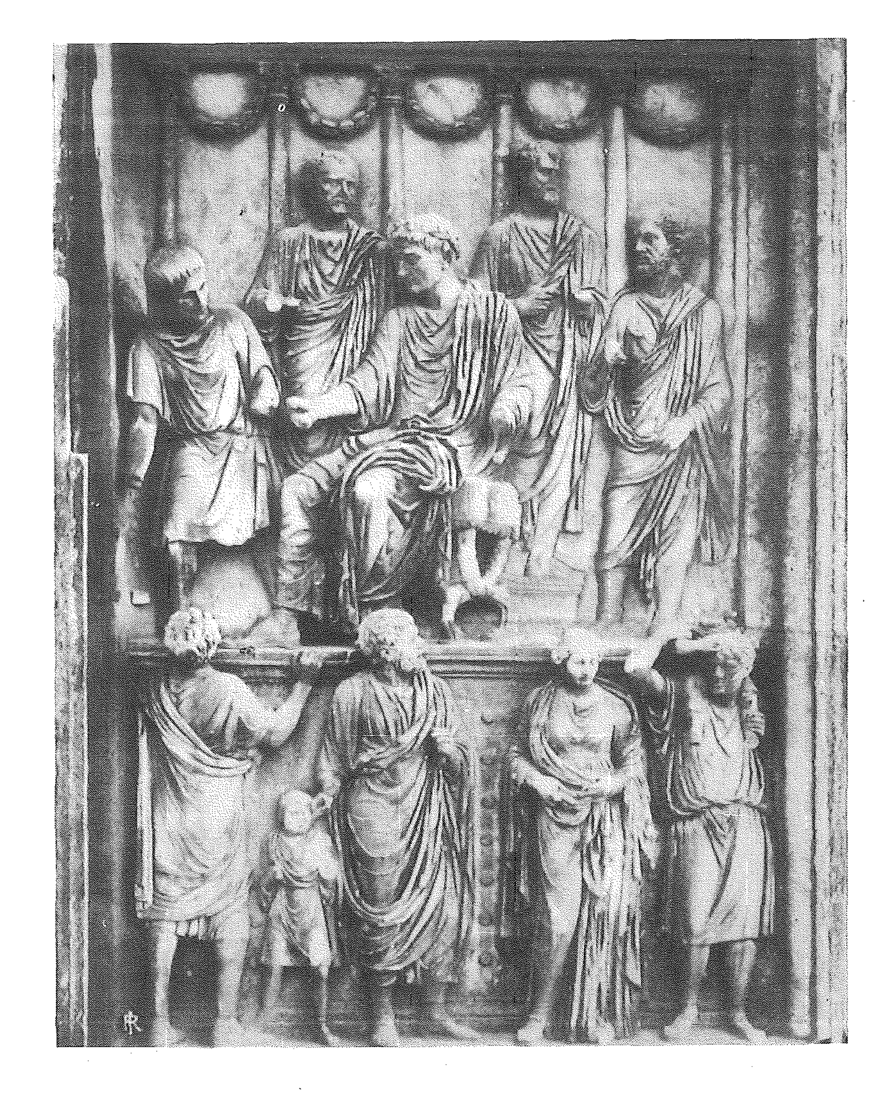
59. *Liberalitas* de Constantino. Roma, Arco de Constantino (detalle del friso)



60. Duccio de Buoninsegna, *Maestà*. Siena, Opera del Duomo



61. Relieve de Marco Aurelio con *suovetaurilia*. Roma, Arco de Constantino



62. Relieve de Marco Aurelio con *liberalitas*. Roma, Arco de Constantino



63. Relieve de Marco Aurelio con *deditio*. Roma, Arco de Constantino

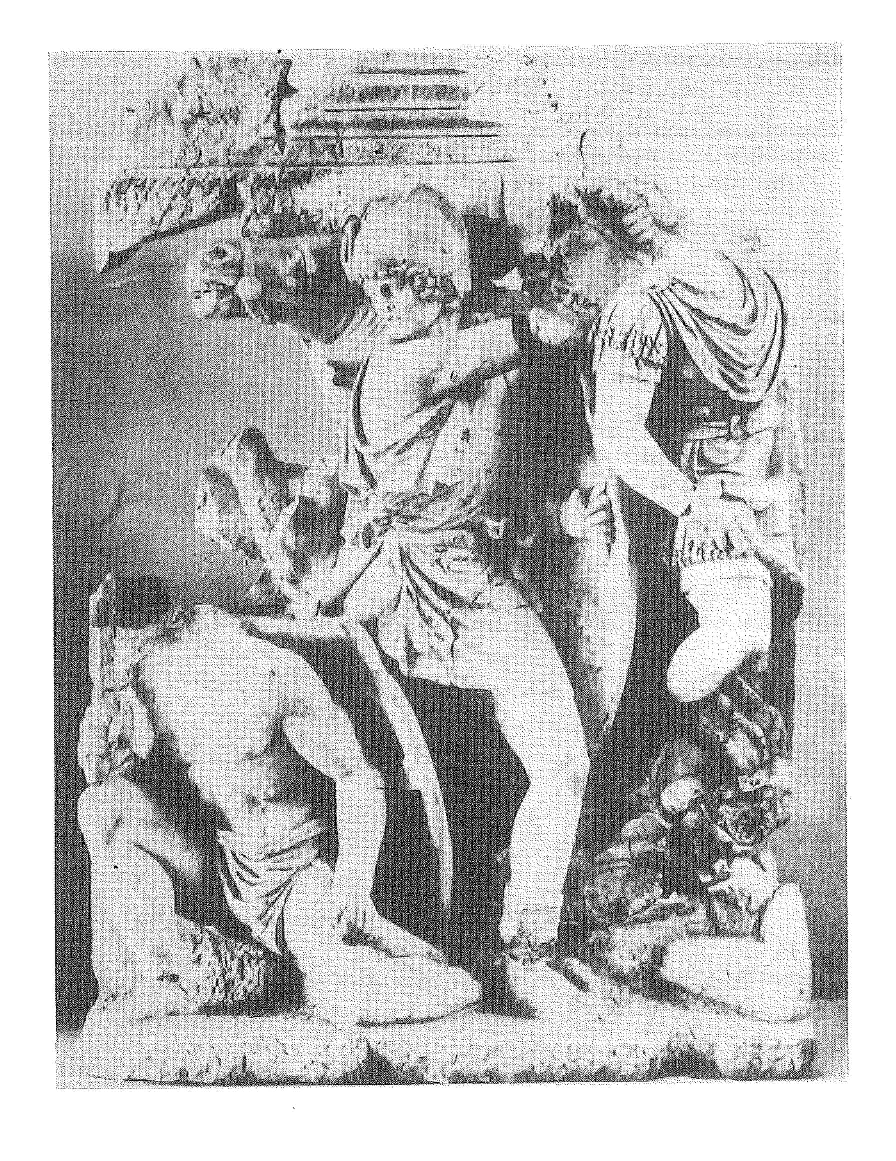


64. Relieve de Marco Aurelio con sumisión de un jefe bárbaro. Roma, Arco de Constantino

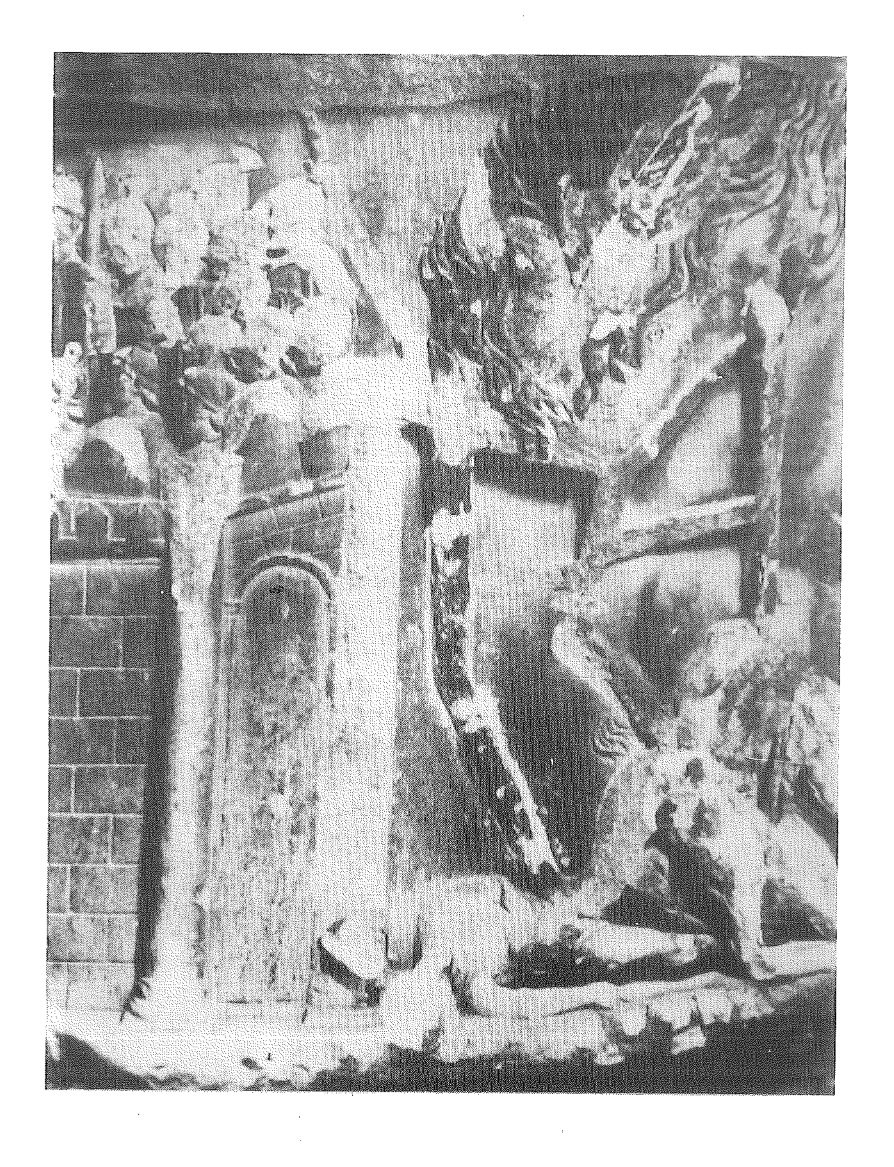
65. Detalle de uno de los relieves de Marco Aurelio. Roma, Arco de Constantino



66. Relieve de Lucio Vero y Marco Aurelio, de Efeso (detalle). Viena, Kunsthistorisches Museum



67. Relieve de Lucio Vero y Marco Aurelio, de Efeso (detalle). Viena, Kunsthistorisches Museum



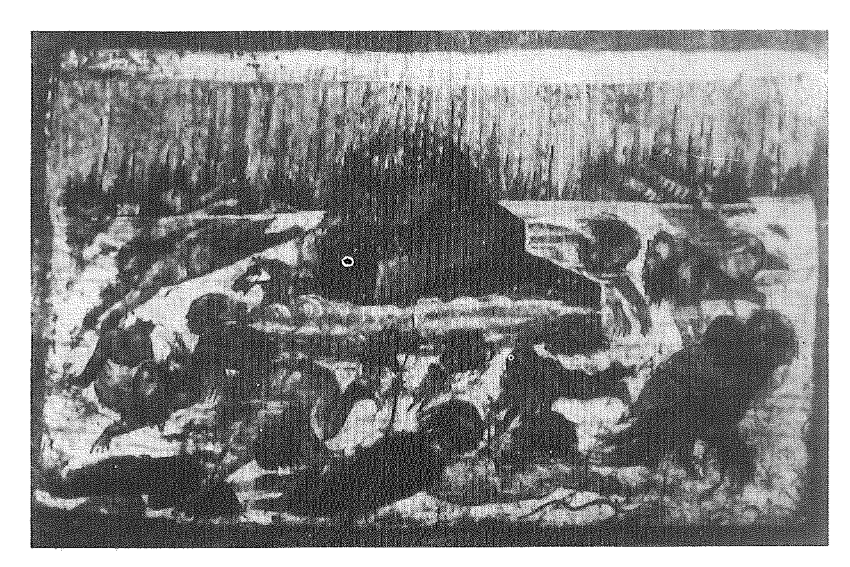
68. El milagro del rayo. Roma, Columna antonina



69. El milagro de la lluvia. Roma, Columa Antonina.



70. Estatua de matrona. Bar-le-Duc, Musée Barrois.



71. El diluvio. Cod. Vindob. Theol. gr. 31, fol. 6r. Viena, Nationalbibliothek.



72. Detalle aumentado de una miniatura del Génesis. Cod. Vindob. Theol. gr. 31. Viena, Nationalbibliothek



73. Lucas evangelista rodeado de escenas de la vida de Cristo. Evangelario de San Agustín de Cantorbery. Cambridge, Corpus Christi College, MS 286, fol. 129b



74. Evangelario de San Agustín de Cantorbery. Cambridge, Corpus Christi College. MS 286, fol. 125



75. Bonaventura Berlinghieri, *S. Franceso*. Pescia, iglesia de S. Francesco



76. Sudario de Dion. Berlín, Staatliche Museen, n. 13277



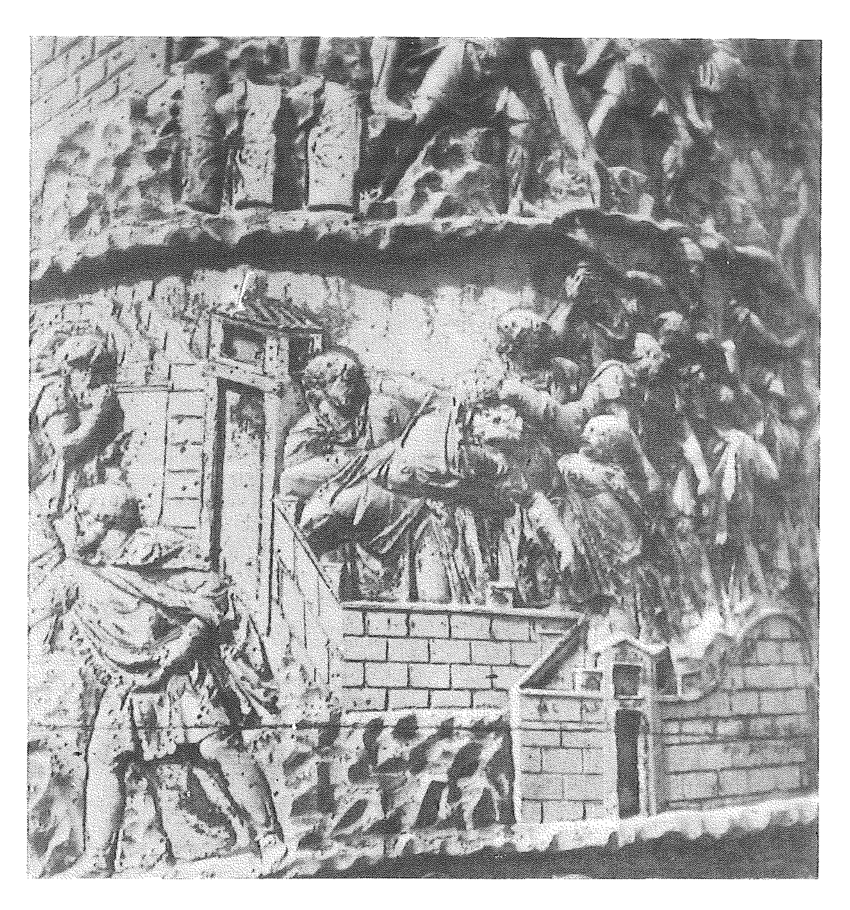
77. Némesis. Bríndisi, Museo civíco

78. Capitel del revestimiento parietal del peristilo. Ivajlovgrad, villa romana

79. Capitel de S. Maria Antiqua. Roma, Antiuarium del Foro



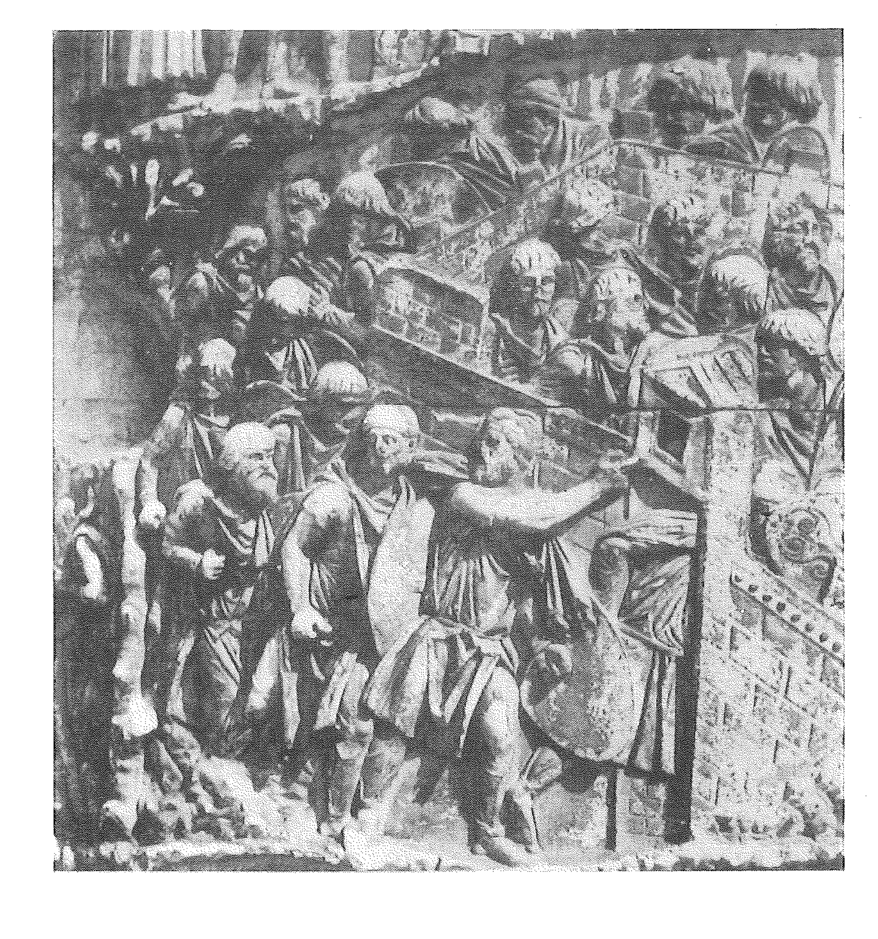
80. Mosaico. Ivajlovgrad (Bulgaria), villa romana



83. Dacios moribundos en la ciudad asediada. Roma, Columna Trajana

81. Sacrificio. Roma, Columna Trajana

82. *Adlocutio*. Roma, Columna Trajana



84. Los dacios vuelven a entrar en su fortín. Roma, Columna Trajana



85. Aureo de Augusto, reverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Stevens 127513



86. Aureo de Claudio, reverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Stevens 127532



87. Sestercio de Galba, reverso, Nápoles, Museo nazionale, col. Fiorelli 4758



88. Sestercio de Domiciano, reverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Fiorelli 7160



89. Dupondio de Nerón, reverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Fiorelli 4268

90. Aureo de Galba, reverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Fiorelli 4749





91. Aureo de Septimio Severo, reverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Fiorelli 10302

92. Aureo de Galieno, reverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Gnecchi





93. Aureo de Antonino Pio, reverso, Nápoles, Museo nazionale, col. Stevens 127545

94. Denario de Diocleciano, anverso. Nápoles, col. Fiorelli 13466





95. Aureo de Massimino Daia, anverso. Roma, Museo nazionale romano, n. 87634

96. Aureo de Licinio padre, anverso. Roma, Museo nazionale romano, n. 87639





97. Sólido de Teodosio I, anverso. Nápoles, Museo nazionale, col. Fiorelli 15125



98. Medallón áureo de Constante, reverso. Berlín, Staatliche Museen n. 25/1881

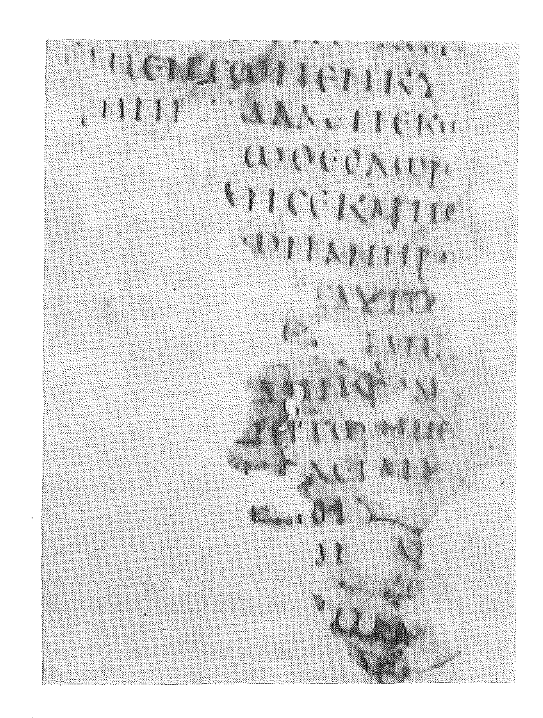


99. Sólido de Valentiniano I, reverso.
Nápoles, Museo nazionale,
col. Fiorelli 14720



100. Sólido de Teodosio I, reverso.
Nápoles, Museo nazionale,
col. Fiorelli 15125

101. «Ilíada Ambrosiana», fr. XXV. Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 205 inf.



102. P. Ant. II, 78. Oxford, Ashmolean Museum

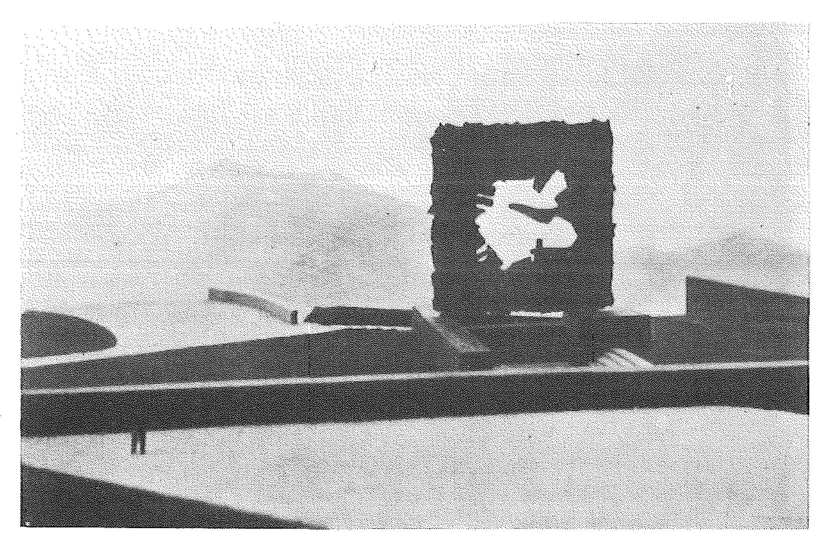
103. «Ilíada Ambrosiana», miniatura XXXIV (detalle). Milán, Biblioteca Ambrosiana

104. «Ilíada Ambrosiana», miniatura XXI (detalle). Milán, Biblioteca Ambrosiana

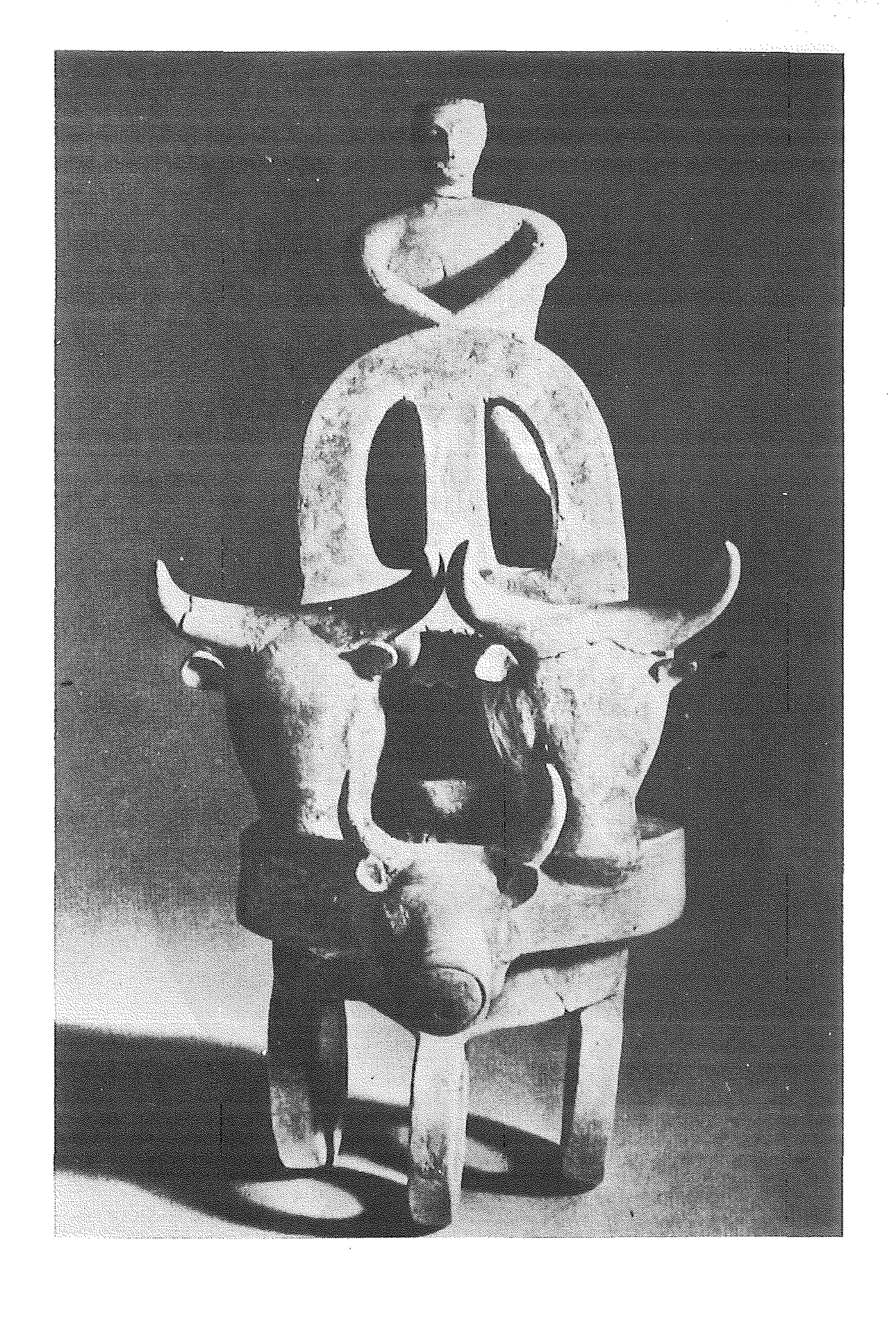


105. «Ilíada Ambrosiana», miniatura XLIII (detalle). Milán, Biblioteca Ambrosiana

106. U. Mastroianni, Monumento a la Resistencia, Cúneo



107. A. Calò-M. Manieri Elia, Monumento a la Resistencia (proyecto)



108. *Rhytòn* en forma de carro con tres bueyes. De Kharpi



109. Anfora geométrica, ática rigurosa. Atenas, Museo de la Cerámica, n. 2146



110. Anfora con pulpo de Palakaistros



111. Fragmento de crátera geométrica «expresionista». Atenas, Museo Nacional



112. Anfora protoática con tema mitológico. Eleusis, Museo



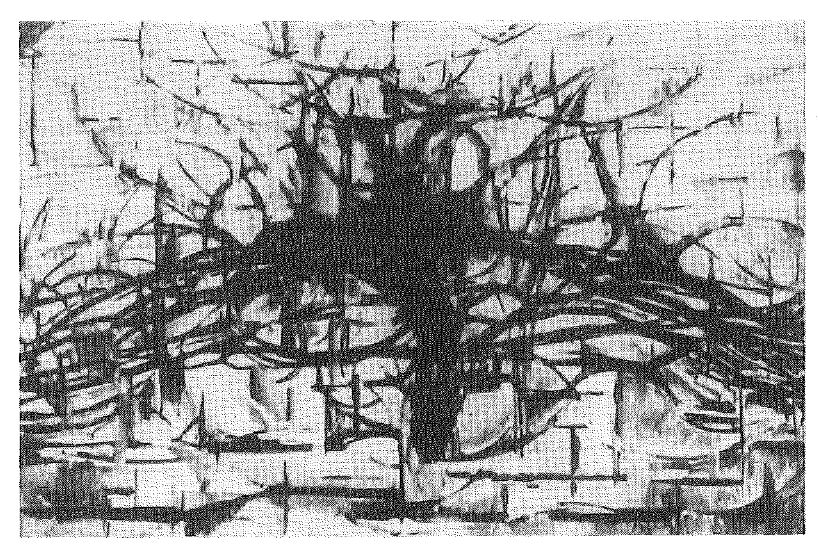
113. Cabeza de *kouros* de Dipylon. Atenas, Museo Nacional

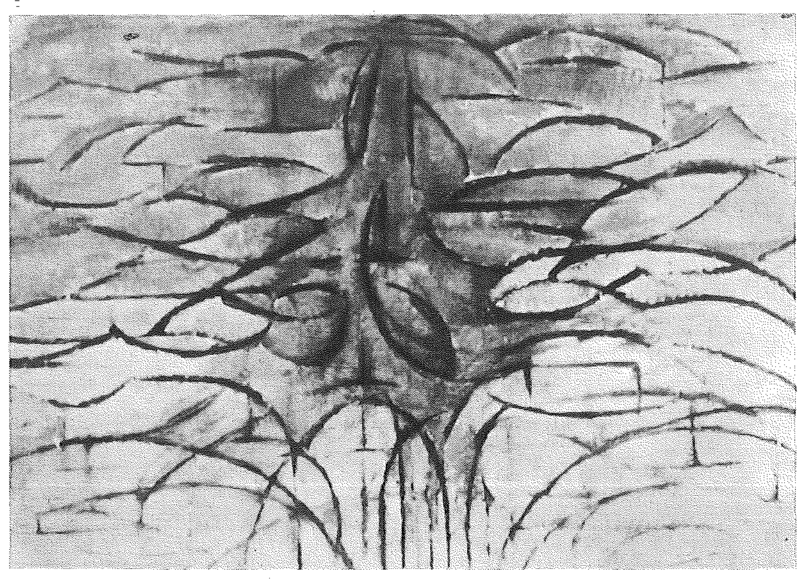


114. Base de los Decennalia de Diocleciano. Roma, Foro romano

P. MONDRIAAN

115-118. P. Mondrian, *Arbol* (1910-1911)





119-120. P. Mondrian, *Arbol* (1910-1911)

121. Estatera de oro de Filipo I de Macedonia





122. Monedas de los atrebates



123. Monedas de los nervios



124. Moneda de los parisios

125. Moneda de los veliocasos

REFERENCIAS FOTOGRAFICAS

Alinari: 1, 18, 34, 44.
Anderson: 6, 15, 47, 61, 62, 63, 75.
EAA: 2.
Bauer: 20.
Deutsches Achäologisches Institut, Röm: 59, 64, 65, 77, 81, 82, 83, 84, 110, 113, 114.
Foto del museo: 3, 5, 12-14, 19, 24, 25, 26, 29-31, 32, 33, 35, 41-43, 49, 50, 54, 58, 60, 67, 71, 72, 73, 74, 76, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.
Ghirshman: 45, 46.
Hirmer: 8, 9.
Pontificio Istituto di Archeologia: 48.
Photèque Gallimard: 16, 17, 21, 22, 23, 27, 28, 70.

LISTA DE ABREVIATURAS

Abh. Berlin	*Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*
Abh. Mainz	*Ahandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Mainz*
AC	*R. Bianchi Bandinelli, Archeologia e cultura,* Milán, Nápoles, 1961
CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum*
C.R.Ac. Inscr.	*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*
EAA	*Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*
EUA	*Enciclopedia universale dell'arte*
IA	R. Bianchi Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad* (Ilìas Ambrosiana), Olten, 1955
Jahrbuch	*Jahrbuch des deutschen achäologischen Instituts*
Mon. Lincei	*Monumenti antichi pubblicati per cura dell'Academia nazionale dei Lincei*
Mon. Piot	*Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* Fondation piot
Österr. Jahresh.	*Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts in Wien*
Rend. Lincei	*Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei*
Riv. Ist. Arch.	*Rivista dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte*
Röm. Mitt.	*Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts.* Römische Abteilumg

INDICE DE NOMBRES Y DE COSAS NOTABLES

INDICE